Rivista del Centro Sperimentale di Cinematografia

Bianco e Nero Numero Speciale

Aldo Bernardini

Vittorio Martinelli

IL CINEMA MUTO ITALIANO 1913

seconda parte

i film degli anni d'oro

CONCESSIONARIA PER LA REGIONE VENETA

SOCIETÀ CINES-FONOS DI VICENZA

MARC'ANTONIO E CLEOPATRA

della CINES di ROMA Editrice del "QUO VADIS?"

Centro Sperimentale di Cinematografia

ABBREVIAZIONI

ad.: adattamento
ad.m.: adattamento musicale
all.: allestimento
a.r.: aiuto regía
arr.: arredamento
co.: costumi
c.m.: commento musicale
d.d.c.: data disponibilità della copia
di.: distribuzione
did.: didascalie
dis.: disegni
f.: fotografia
int.: interpreti
lg.o.: lunghezza originale (m. = metri)
p.: produzione
p.v.: prima visione pubblica
r.: regía
rid.: riduzione cinematografica
s.: soggetto
sc.: sceneggiatura
sc. dip.: scene dipinte
sup.: supervisione
scgr.: scenografia
t.: trucchi
v.c.: visto di censura

Il ladro e la testa del portinaio

p.: Milano Films, Milano - **d.d.c.**: aprile 1913 - **lg.o.**: m. 130.

«Lasciato solo in casa dai genitori, il giovane figlio ha la brutta sorpresa di vedere che un ladro vi si sta introducendo. Senza perdersi d'animo, s'afferra al lampadario e con i piedi uniti, gli sferra un calcio, che fa rotolare l'intruso per le scale; poi afferra un vaso pieno di colla e lo scaglia sulla testa del ladro, che con uno strattone lo scansa, mandandolo a infilarsi sulla testa del portinaio, accorso allo schiamazzo, e se la svigna. Sicuri che l'uomo sulla cui testa s'è incastrato il vaso sia il ladro, sia il ragazzo che i genitori nel frattempo ritornati, cercano di estrarre il vaso e nel tirare finiscono con lo staccare la testa dal corpo. Viene chiamato d'urgenza un dottore, il quale con l'ausilio di scariche elettriche, riesce a riattaccare la testa: nel ripulirla dalla colla, si riconosce il viso del portinaio, che tutti, credendolo il ladro, avevano ricoperto di botte.»
(«The Bioscope», London, May 15, 1913)

Una lagrima non perduta

p.: Cines, Roma - **d.d.c.**: 17.2.1913 - **lg.o.**: m. 199.

«Antonietta, istitutrice della giovane Fanny, figlia di un ricco banchiere, vive con la madre, seriamente malata, e con il fratello Giulio, che è in cerca di lavoro.
Con quello che guadagna, Antonietta riesce a stento a comperare le medicine per la madre e a sostenere le spese di casa: di questo stato di cose si dispera, anche perché vede come le ricerche del fratello per un posto di lavoro vengano tutte frustrate.
E un giorno, mentre tiene la sua lezione, una lagrima le cade sul quaderno di Fanny che, sorpresa, chiede ad Antonietta perché sia così triste. La giovane dà allora libero sfogo al suo dolore e la allieva, che è sì una birichina, ma è anche di buon cuore, decide di intervenire. Più tardi ne parla al padre, il quale promette di aiutarla.
E quale sarà la sorpresa, al primo giorno del mese successivo, quando Antonietta andrà a tenere la sua lezione. La porta le sarà aperta da un segretario che è Giulio, assunto dal banchiere.
All'abbraccio col fratello si unirà anche, godendo della loro gioia, la generosa Fanny.»
(«Le Courrier Cinématographique», Paris, n. 5, 1 février 1913)

dalla critica:

«Si dice che una lagrima sincera riscatta un'anima. Qui una lagrima procura invece un buon impiego ad un giovinotto, che ne aveva proprio bisogno. Pellicola di elevatissima sentimentalità.»
Walter Smith in «La Cinematografia Italiana ed Estera», Torino, n. 146, 20 febbraio 1913.

Il film è anche noto con il titolo Una lacrima non perduta.

La lampada della nonna

r.: Luigi Maggi - **s.**: Arrigo Frusta - **f.**: Giovanni Vitrotti - **int.** e **pers.**: Fernanda Negri-Pouget (la nipote), Umberto Scalpellini (il curato), Luigi Chiesa (il tenente Carlo), Luciano Manara (Zufolo, l'ordinanza) - **p.**: S. A. Ambrosio, Torino - **v.c.**: 280 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: luglio 1913 - **lg.o.**: m. 876.

Ai nipoti, che le hanno regalato una moderna lampada elettrica per sostituire la vecchia lampada a olio, la nonna spiega perché non gradisce il dono e racconta:
"Quando ero giovane e vivevo nella casa di uno zio curato in un paese di campagna, nel maggio del 1859 avevo conosciuto un valoroso ufficiale di cavalleria, il tenente Carlo, che, nel corso di una perlustrazione, aveva sostato con i suoi soldati in paese; sorpresi da preponderanti forze nemiche, i soldati italiani avevano dovuto ritirarsi mentre il tenente, ferito, aveva trovato rifugio nel campanile della chiesa parrocchiale assieme al suo attendente, Zufolo. L'ufficiale aveva allora concepito e realizzato un piano audace: con un vestito dello scaccino, Zufolo era stato mandato al campo dei bersaglieri per guidarli al contrattacco, mentre io, dall'alto del campanile del paese, con la lampada accesa indicavo loro la direzione da seguire, incurante del fuoco del nemico. Vengo ferita e anche Carlo, vicino a me, è colpito una seconda volta; una pallottola spegne la lampada e i nemici stanno per invadere il campanile buttandone giù la porta d'ingresso. Ma i soldati italiani arrivano in tempo a sbaragliare i nemici e a salvare, con me, quello che sarebbe diventato vostro nonno".
Alla fine del racconto della nonna, i nipoti sono tutti commossi.

dalla critica:

«È una film patriottica come tale piace e piacerà ovunque, ma quanto siamo lontani dalle *Nozze d'oro!* In quella vi era lo spunto più sentimentale e drammatico; episodi d'azione più interessanti e concludenti (...), un'esecuzione inappuntabile di una messa in scena ben diversa da questa che, francamente, è una brutta copia della prima, salvo qualche variante. Non sappiamo spiegarci perché, mentre gli ufficiali dei bersaglieri sono vestiti colla tunica lunga, i soldati per contro sono in tenuta dell'oggi. I primi con sciarpa e spalline, i secondi coi pantaloni di tela. (...) Gli artisti fecero del loro meglio per dar risalto alle singole parti, in modo speciale la signora Negri Pouget e lo Scalpellini. Bene anche il Chiesa, il quale dovrebbe essere il protagonista, ma la sua parte è di secondaria importanza. Indovinata la nota comica dell'attendente Zufolo.»

Il rondone in «La Vita Cinematografica», Torino, 30 settembre 1913.

«(...) La scena fra Carlo e la nipote del curato rimasta ferita al braccio poco dopo di aver posata la lampada sulla parete del campanile non si distingue. Non si vedono che due ombre a muoversi ma anche per questo ci vuole un eccesso di buona volontà. Peccato che per questa scena abbiano offuscato troppo la pellicola: e proprio in una delle scene più patetiche! È vero che doveva figurare di notte, ma la scena poteva risaltare benissimo anche con una tinta azzurrognola come si usa comunemente. (...)»

E. Bersten in «Il Maggese Cinematografico», Torino, 25 ottobre 1913.

La lampada della nonna (Fernanda Negri-Pouget)

«Il soggetto è interessantissimo, ed il pubblico, accorso numeroso, ha applaudito con vero entusiasmo i vari fatti d'arme in essa svolti e soprattutto quando i nostri gloriosi bersaglieri si diedero all'attacco del nemico, vincendolo.
Allora fu un grido unanime di "Viva l'Italia", "viva i bersaglieri" che proruppe spontaneo dal petto di tutti gli spettatori. Fui contento e commosso in pari tempo di riscontrare tanto amor patrio negli italiani residenti in questa città. (...)»
Gaspare Campagna (corr. da Alessandria d'Egitto) in «La Vita Cinematografica», Torino, 15 luglio 1913.

«Despite its peaceful title, this production is full of pictures of war and of adventures and romantic incidents with a most pleasing admixture of pathos and simple love. (...) The bright glare of the lamp in the tower is shown with remarkable fidelity to life and is one of the many fine points of this splendid feature. All the battle scenes are done with extraordinary skill and the uniforms of the contending armies are as picturesque as they are true to history. It is evident that the fighting was done under the direction of a strategic expert. There are half a dozen stirring moments in every one of the three reels and the interest in the story told so rapidly and excitingly does never lag for an istant. Nor is there lacking the element of humor. Bubbles, the orderly, does a number of clever and daring things in a genuinely funny way and adds much to the success of the feature. The acting is uniformly good, the photography maintains the Ambrosio standard of excellence and the settings are varied and impressive. On the whole I should say that this feature is above the average in merit.»
W. Stephen Bush in «The Moving Picture World», New York, August 23, 1913.

nota:

La "prima" del film ebbe luogo a Torino in una serata a scopo di beneficenza. Come già era avvenuto nel 1911 per un film Ambrosio di argomento analogo (Nozze d'oro)*, anche l'uscita di questo film occasionò spontanee manifestazioni patriottiche e anti-austriache. Al Costanzi di Roma le proiezioni vennero sospese «per ragioni di ordine pubblico» dalle autorità di pubblica sicurezza la sera dopo la "prima", a causa dei fischi che una parte del pubblico indirizzava allo schermo quando sfilavano le truppe austriache. Analogo provvedimento fu preso dalla Luogotenenza austriaca di Trieste. Secondo «La Vita Cinematografica» (15 ottobre 1913) è una film «approvata dalla censura di Roma, ma proibita via via nei singoli centri in omaggio all'ottima nostra alleata che, riconoscente e grata, stende le braccia ai nostri fratelli d'Oltr'Alpe non per accoglierli e proteggerli, ma per indicar loro la frontiera o la galera.»*

Lea bambola

int. e **pers.**: Lea Giunchi (Lea), Raymond Frau (Kri Kri), Giuseppe Gambardella (padre di Kri Kri), Lorenzo Soderini (la fidanzata imposta) - **p.**: Cines, Roma - **v.c.**: 616 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: 28.7.1913 - **lg.o.**: m. 139.

«Il padre di Kri Kri vorrebbe che suo figlio sposasse una orrenda, ma ricchissima ereditiera, figlia di un suo amico. Ma Kri Kri ama Lea e non intende affatto rinunziarvi. Come vincere l'ostinazione paterna senza alienarsene l'affetto? E la necessità aguzza l'ingegno del nostro eroe: d'improvviso ha una ispirazione, corre da Lea, la trasforma in una bambola a grandezza naturale e la porta nella casa paterna dove tutti, in special modo il padre, senza minimamente sospettare l'inganno tanto Lea recita alla perfezione la sua parte, la credono davvero una bambola meccanica e ne restano estasiati. E profittando di questa estasi, Kri Kri fa firmare al genitore il contratto di nozze con la finta pupattola.»
(«Courrier Cinématographique», Paris, 19 juillet 1913)

dalla critica:

«Abbiamo assistito finalmente ad una scenetta comica graziosa della ricca Casa romana, scenetta breve, interpretata con comicità straordinaria da tre valorosi artisti, quali la Giunchi, il Gambardella e il Soderini.
Tutti e tre riuscirono felici nelle loro piccole creazioni.
La Lea si dimostra ormai sicura nelle sue parti di comica; il Gambardella, vecchio artista comico irresistibile, dà maggiore ilarità alle sue creazioni col suo personale e la sua bella faccia espressiva.
Il Soderini si è truccato così bene da far ridere, ridere, a differenza di altri così detti comici della stessa Casa, che fanno piangere di compassione...»
G. Guerzoni in «La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica», Napoli, n. 247, agosto 1913.

«Lea makes a very charming "great big beautiful doll" in this comedy, and compels a series of delighted "Oha!" by her antics.
She arrives in a big box, and is shown at the party. A clever trick is played with happy results for her lover.»
«The Bioscope», London, August 14, 1913.

Lea dottoressa

int. e **pers.**: Lea Giunchi (Lea), Raymond Frau (Kri Kri) - **p.**: Cines, Roma - **v.c.**: 935 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: 8.9.1913 - **lg.o.**: m. 152.

«La graziosa Lea ha preso la laurea in medicina: per festeggiarla, quattro suoi insopportabili spasimanti la invitano a un picnic; ognuno cerca di [illegible]vanzare l'altro. Lea accetta e si dichiara felice di poter far loro provare una deliziosa [illegible] di sua composizione, destinata a sostituire i comuni aperitivi.
Giunti in campagna, gli effetti della miracolosa pillola non tardano a farsi sentire. E fatta piazza pulita dei quattro, ecco apparire quel simpaticone di Kri Kri, il quale accompagna Lea sulla via del ritorno, facendole una dichiarazione d'amore.»
(«Le Courrier Cinématographique», Paris, n. 35, 30 août 1913)

Lea e Checco in viaggio di nozze

int. e **pers.**: Lea Giunchi (Lea), Giuseppe Gambardella (Checco) - **p.**: Cines, Roma - **v.c.**: 8609 del 17.4.1915 - **d.d.c.**: 17.3.1913 - **lg.o.**: m. 121.

«Lea e Checco sono in viaggio di nozze, ma senza molti quattrini. Il viaggio, l'albergo, i pasti, tutto costa troppo caro: decidono allora di mangiare nella camera d'albergo e si riforniscono di una certa quantità di cibi in scatola. Al momento di partire, devono sbarazzarsi dello scatolame che avevano nascosto in un cassetto: ne fanno un pacco che vanno poi, con molta circospezione, a depositare in un angolo della strada.
Il loro atteggiamento fa sospettare i gendarmi, che pensano a due anarchici che probabilmente stanno piazzando una bomba per un attentato. Saltano loro addosso, li immobilizzano e poi li portano al commissariato, dove l'equivoco verrà chiarito.
Ma è certo che in futuro Lea e Checco non ricorreranno più a pasti di fortuna...»
(«Le Courrier Cinématographique», Paris, n. 9, 1 mars 1913)

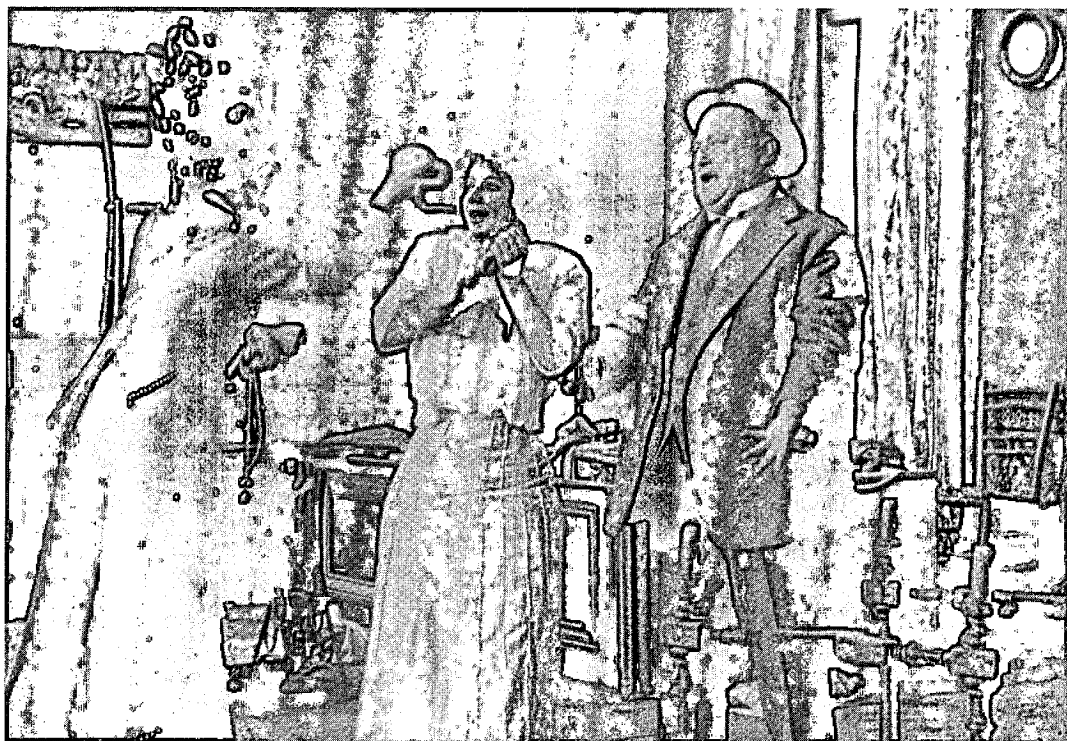
Lea e il gomitolo

int. e **pers.**: Lea Giunchi (Lea) - **p.**: Cines, Roma - **v.c.**: 8593 del 14.4.1915 - **d.d.c.**: 24.3.1913 - **lg.o.**: m. 97.

A Lea piace molto leggere, ma i suoi genitori preferirebbero vederla occuparsi un po' di più di cucito. Lea obbedisce e vuol mettersi subito al lavoro. Ma il gomitolo da troppo tempo trascurato non è più al solito posto. Lea si mette a cercarlo molto coscienziosamente e ben presto la camera è in tal disordine che i genitori della ragazza, rientrando in casa, fanno molta fatica a trovarla. Davanti ai risultati di questa disastrosa ricerca lasciano che legga quanto vuole: con grande piacere della maliziosa Lea.
(«Le Courrier Cinématographique», Paris, n. 10, 8 mars 1913)

dalla critica:

«(...) [Lea Giunchi] da buon acrobata cercava di mettere in luce le sue doti, ma finiva con l'esagerare. Fra i suoi film ricorderemo *Lea e il gomitolo* (...), dove, per aver perso il suo gomitolo di lana, mette a soqquadro tutta la casa. La vediamo anche saltare con una agilità straordinaria sopra tutti gli oggetti che le capitano sotto mano. (...)»
José Pantieri in «Gli eroi della risata», Milano, Giordano Editore, 1965.

«(...) In *Lea e il gomitolo* la ragazza disfa la casa, un oggetto dopo l'altro (come in un catalogo per interni) senza preoccuparsi eccessivamente di fingere una vera ricerca: non recita, ripete lo stesso gesto, meccanicamente, su oggetti diversi. (...)»
Giorgio Cremonini in «Cineforum», Bergamo, n. 249, novembre 1985.

Lea e il gomitolo (Lea Giunchi, Giuseppe Gambardella)

Lea è timida

int. e **pers.**: Lea Giunchi (Lea) - **p.**: Cines, Roma - **v.c.**: 8599 del 17.4.1915 - **d.d.c.**: 7.4.1913 - **lg.o.**: m. 105.

«Lea è talmente timida che quando è a tavola, ha paura anche di mangiare. Però, durante la notte, i morsi della fame la tormentano. E allora, nel buio pesto, in camicia da notte, va verso la dispensa, alla disperata ricerca di un pezzo di pane, che addenta voracemente.
Al ritorno, sbaglia stanza ed entra in quella del cameriere che, morto di paura, credendola un fantasma, dà un urlo e sveglia tutta la casa.
Lea, intanto, è già tornata a letto e ha ripreso a dormire, senza minimamente preoccuparsi dello scompiglio creato.»
(«Le Courrier Cinématographique», Paris, n. 12, 22 mars 1913)

Lea portinaia di Kri Kri

int. e **pers.**: Lea Giunchi (Lea), Raymond Frau (Kri Kri) - **p.**: Cines, Roma - **v.c.**: 407 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: 14.7.1913 - **lg.o.**: m. 149.

«Kri Kri, in cerca di un alloggio, incontra una graziosa portinaia, Lea, che si dimostra sensibile alle sue attenzioni. Subito viene concluso il contratto d'affitto: Kri Kri andrà ad abitare nell'appartamento del palazzo di cui Lea è la bella guardiana. Ma un malizioso guastafeste, accortosi del flirt che sta nascendo tra Lea e Kri Kri, manda una lettera anonima al fratello di Lea, informandolo della tresca. Questi si precipita a constatare se quanto scritto risponde a verità. E infatti sorprende i due piccioncini in amoroso convegno: imperiosamente obbliga Kri Kri a sposare sua sorella!»
(«Bulletin Hebdomadaire Aubert», Paris, n. 104, 1913)

Lea stiratrice di Kri Kri

int. e **pers.**: Lea Giunchi (Lea), Raymond Frau (Kri Kri) - **p.**: Cines, Roma - **v.c.**: 8610 del 17.4.1915 - **d.d.c.**: 5.5.1913 - **lg.o.**: m. 106.

«Kri Kri non è soddisfatto di come Lea gli stira le camicie: le fa delle continue rimostranze, ricevendone in cambio una scarica di improperi. Allora il nostro eroe decide di fare da sé, per mostrare come va veramente stirata una camicia, col risultato di distruggere, tra pieghi, strappi e bruciature, un bel po' della sua biancheria. E si rassegna al fatto che in tale incombenza Lea sia migliore di lui. A ciascuno il suo mestiere.»
(«Le Courrier Cinématographique», Paris, n. 16, 19 avril 1913)

Il film è anche noto con il titolo La stiratrice di Kri Kri.

La lega dei diamanti

r.: Baldassarre Negroni - **int.**: Luigi Serventi (Claudio Lucerne), Amleto Novelli, Gemma De Ferrari, Noemi De Ferrari, Giuseppe Giusti, Amedeo Ciaffi, Angelo Gallina - **p.**: Cines, Roma - **v.c.**: 786 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: agosto 1913 - **lg.o.**: m. 1056.

«Lord Hastings, proprietario delle grandi miniere di Diamonds-Fields, rileva che i proventi della sua impresa hanno subito un notevole calo: decide allora di inviare l'ingegnere Claudio Lucerne a svolgere un'indagine sul posto. Claudio non tarda a scoprire che Blek, il direttore della miniera, è a capo di una banda, detta "La lega dei diamanti", a mezzo della quale defrauda il suo padrone. Blek, per liberarsi di Claudio, decide di gettarlo in un pozzo, ma il giovane si salva fortunosamente e riesce a tornare da Hastings, informandolo di tutto.
Per smascherare Blek e la sua banda, Claudio si finge compratore di diamanti e prende contatto con Le Brun, che traffica con Blek, tendendogli una trappola; ma viene scoperto e finirebbe ucciso, se Lucy, la segretaria di Le Brun, che si è innamorata di lui, non riuscisse, attraverso mille peripezie, a salvarlo.
Blek e Le Brun, assediati dalla polizia, moriranno nel rogo che si svilupperà nella capanna dove hanno tentato un'ultima, disperata resistenza. Claudio e Lucy si sposeranno.»
(dal volantino pubblicitario)

dalla critica:

«Il presentare delle films di tipo americano e con ambiente adatto, non è cosa molto facile da noi.
Tuttavia gli egregi signori Conte Negroni e Marchese Rappini seppero superare molto felicemente tutte le difficoltà relative. Abbiamo infatti nella *Lega dei diamanti* l'illusione completa di trovarci in quei villaggi sperduti nelle immense boscaglie e praterie del nuovo mondo. La sapiente scelta delle roccie e dei diversi punti pittoreschi non poteva riuscire più efficace. Come svolgimento del soggetto certo si potevano evitare alcuni difettucci ed anche qualche esagerazione: vediamo ad esempio una capanna che brucia un po' troppo presto (...). Pel resto è un film di buon effetto ottico non solo, ma abbastanza interessante anche dal punto di vista drammatico ed è soprattutto molto commerciale, il che è quanto ora si cerca dai più. (...) Il signor Giusti che ora è condirettore con la *Cinegraph*, è stato un felicissimo interprete della sua parte di Lebrun, quantunque antipatica, specialmente nella fuga, trascinando angosciato e impaurito il suo socio ferito Blek (...)»
«La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica», Napoli, n. 249, 6 settembre 1913.

«Non possiamo dirne male [del film] se lo si consideri in paragone della pessima produzione che gira per il mercato ed il pubblico stesso non si dimostra favorevole né ostile. A quando dunque il plaudire alla possanza della vigorosa e balda energia di questa nostra Casa primaria?»
«L'Araldo della Cinematografia», Torino, n. 5, 8 agosto 1913.

La legge del compenso

int.: Fernanda Negri-Pouget, Luigi Chiesa, Armando Pouget - **p.**: S. A. Ambrosio, Torino - **v.c.**: 1743 del 1.12.1913 - **lg.o.**: m. 793.

Il conte Stefano Altieri per sfuggire alla rovina causata da una vita di dissipazione, si è dato senza dignità a un'avventuriera bellissima e ne è diventato lo schiavo. Costei fa parte di una

banda di ladri d'albergo e lo induce a collaborare.
Dopo alcuni anni, il conte eredita una enorme sostanza e allora si ribella alla sua perversa padrona e parte per un paese lontano: qui conosce una fanciulla cieca bellissima, Maria, se ne innamora e vuole sposarla. Ma una notte sorprende nella propria stanza in albergo l'antica amante, che lo ricatta, minacciando di rivelare i suoi trascorsi a Maria: Stefano non cede e così Maria apprende da un biglietto anonimo la verità. Quando Stefano se ne rende conto, per la vergogna si precipita dalla terrazza dell'albergo sugli scogli sottostanti per uccidersi: resta per molti giorni tra la vita e la morte, poi comincia la guarigione; un giorno è visitato da Maria, che per l'emozione ha ritrovato la vista e che getta nel fuoco davanti a lui il biglietto fatale: il passato non conta più.
(dal bollettino dell'Ambrosio)

dalla critica:

«Lo spunto per questo lavoro presenterebbe qualche situazione interessante e sentimentale, ma il soggetto nella sua interezza pecca di costruzione e di condotta; vi si perde quel filo di logica che dovrebbe legare le varie scene e condurci ad un'ammissibile soluzione. D'altra parte poi vi è tale una sproporzione fra le meravigliose vedute esterne e la trascuratezza delle scene interne da far perdere il poco di bello della film.
Come esecuzione artistica, assai bene la sig.na Negri-Pouget, il Chiesa ed il Pouget.
Bella la parte fotografica.»
Il rondone in «La Vita Cinematografica», Torino, n. 1, 7 gennaio 1914.

Le leggi dell'onore

int. e **pers.**: Giovanni Enrico Vidali (l'industriale Richard), Maria Gandini (Bianca), Attilio De Virgiliis (Giulio Laurence), Tonino Giolino (il bambino) - **p.**: Pasquali e C., Torino - **v.c.**: 600 del 1.12.1913 - **lg.o.**: m. 1092 (tre parti).

Richard s'è innamorato di Bianca, che è fidanzata col suo miglior impiegato, Giulio Laurence; fa allora in modo che quest'ultimo ottenga da un suo amico un incarico di prestigio in America, sbarazzandosi del rivale. Poi prende a circondare di gentilezze Bianca, la cui madre è molto malata, procurandole i migliori medici. Ma la donna è condannata: prima di morire esorta la figlia a sposare Richard, il quale ha anche provveduto, falsificando la firma, a far pervenire a Bianca una lettera di Giulio, in cui questi le annunzia di aver rotto il fidanzamento.
Alcuni anni dopo, Bianca e Richard vivono tranquilli col loro figlioletto, quando Giulio ritorna. Ha una spiegazione con Bianca e quando sa della lettera, sfida a duello Richard. Il bambino, non visto, ha sentito tutto e l'indomani, correndo disperatamente verso il luogo dell'incontro, cerca di fermare i duellanti. Cadrà rovinosamente da un muretto a pochi passi dai due che, per le leggi dell'onore, non possono smettere di battersi.
Il duello finirà incruento, Giulio ripartirà per l'America, Bianca perdonerà le colpe commesse dal marito per amor suo ed il bimbo, guarito, li unirà in un unico abbraccio.

dalla critica:

«(...) Ai tempi di Goldoni la commedia s'aggirava attorno al matrimonio e con questo terminava. A' giorni nostri ha impero il dramma che s'appoggia sulle corna. Ora, a sua volta, è venuto il Cine che, tra catastrofi e burroni, incendi, scontri e chi più ne ha più ne metta, ha scovato il piatto fermo: *l'amore per forza della fidanzata altrui*. Meno male, nel caso odierno, non si usa la violenza e teniamoci paghi, in attesa che questa musica noiosetta cessi, se Dio vuole. Che voglia tener bordone alle leggi dell'onore?
Per questa volta l'autore ha assolto il suo mandato con un soggetto non brutto, questo no, ma assai sfruttato. V'è un momento bello e forse il solo nuovo che dà proprio ragione del titolo, anzi si direbbe che il dramma per questo momento è stato scritto, il momento in cui il padre vede cadere la sua creatura e rimaner esanime, mentre egli, per il barbaro volere delle *leggi dell'onore*, deve rimanere immobile. E me l'hanno fatto passare come un lampo. Una bella lode si merita il bimbo (Tonietto Giolino) e chi l'ha istruito. È inverosimile tutto quello che ha fatto: non importa. Quando l'inverosimile è bello e fatto bene lo si può anche accettare. (...) In complesso, spettacolo bello e morale. (...)»

A. Berton in «Il Maggese Cinematografico», Torino, n. 8, 10 agosto 1913.

Il lettino vuoto

r.: Enrico Guazzoni - **f.**: Alessandro Bona - **int.** e **pers.**: Gianna Terribili Gonzales (Maria), Luigi D'Amico (Gigi, il brutto), Pina Menichelli (Giuseppina), Giuseppe Piemontesi (il cav. Piemonti), Raffaele Vinci (l'ing. Dialti), Ida Carloni Talli, Giuseppe Mari, Nicola Pescatori - **p.**: Cines, Roma - **v.c.**: 410 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: 21.7.1913 - **lg.o.**: m. 974/1089 (tre parti).

Il cav. Piemonti, proprietario di una cartiera, accoglie con gioia la nipote Giuseppina, vedova, col nipotino Raul. Nel mentre, a una operaia della cartiera, Maria, muore il figlio, malgrado le più assidue cure. Maria ha uno choc così forte che non sa darsi pace nel vedere il lettino vuoto del suo bambino e prende ad odiare ferocemente tutti gli altri bimbi che vede felici e accarezzati dalle loro mamme.
Quando Gigi e Antonio, due istigatori di scioperi, cercano di bloccare il lavoro nella cartiera senza però ottenere la solidarietà degli altri operai che preferiscono lavorare, Maria, divenuta intanto la bambinaia di Raul, si accorda con gli agitatori perché la aiutino a rapire il piccolo. Giuseppina, aiutata dall'ingegnere Dialti, non insensibile alle sue grazie, riuscirà a trovare il bimbo dopo una drammatica vicenda che vedrà anche il pentimento di Maria. Assieme a Dialti, Giuseppina si ricostruirà una famiglia.
(dalla pubblicità in «La Vita Cinematografica», Torino, n. 13, 15 luglio 1913)

Il lettino vuoto (da destra Raffaele Vinci, Pina Menichelli, Ida Carloni Talli, Gianna Terribili Gonzales)

dalla critica:

«Quantunque il soggetto di questa film della Casa Cines non sia totalmente felice, pur, per la valorosa direzione dell'ormai noto pittore Enrico Guazzoni, che fu già ritenuto insuperabile nella superba, magnifica messa in scena del *Quo Vadis?*, il lavoro è abbastanza piaciuto, data anche la bella interpretazione di quasi tutti gli artisti, i quali hanno coadiuvato con vero successo gli sforzi dell'egregio Guazzoni.
La Terribili, per la quale gli elogi non sono mai troppi, possedendo essa un'arte superba da tutti riconosciuta, interpretò la parte di Maria in modo degno del gran nome che si è conquistato nel campo cinematografico. (...) La parte dell'ing. Dialti fu sostenuta dal Vinci con espressione di verità e con quell'impronta aristocratica che a lui, aristocratico per nascita, non poteva certamente mancare. (...)
Riuscitissima la parte di Giuseppina, interpretata dalla Menichelli. (...)»
«La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica», Napoli, n. 247, 2 agosto 1913.

Una lezione

p.: Cines, Roma - **v.c.**: 1756 del 19.11.1913 - **d.d.c.**: 22.12.1913 - **lg.o.**: m. 295.

«Il capitano Roberto ha sposato la sua bella cugina, ma dopo un anno di matrimonio, egli non sa resistere al fascino di una galante signora e abbandona spesso la moglie per godersi le dolcezze extraconiugali.
Scoperto il tradimento, la giovane sposa, assieme a suo padre, si reca dove il suo fatuo marito si intrattiene con l'amante e gli mette tra le mani un biglietto di banca: "Per pagarti il divertimento!", gli grida con tono sdegnato.
È una lezione severa e umiliante, che spinge il volubile Roberto a ritornare sulla retta via.»
(«Bulletin Hebdomadaire Aubert», Paris, n. 238, 9 janvier 1914)

Liberami da Fanny

int. e **pers.**: Alberto Collo (Alberto) - **p.**: Cines, Roma - **v.c.**: 4483 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: 27.2.1913 - **lg.o.**: m. 282.

«La futura suocera ha qualche sospetto di infedeltà su Alberto, il fidanzato di sua figlia, e ne cerca le prove: rovistando nelle tasche ne trova la conferma in un biglietto profumato che dice: "Vieni da me, ti aspetto. Fanny".
In effetti, Fanny era una precedente affettuosa amicizia di Alberto. Quel "Vieni da me" mette l'arzilla madama sui carboni ardenti e subito si reca lei da Fanny, dalla quale ottiene di prenderne il posto. Bussano alla porta: "È sicuramente Alberto", pensa la suocera. E invece è un attempato gentiluomo che, appena entrato, si getta ai suoi piedi, facendole una appassionata dichiarazione. Alberto, che non aveva alcuna intenzione di ritornare da Fanny, aveva pregato un suo vecchio amico di rimpiazzarlo.
E l'amico lo aveva liberato non solo da Fanny, ma anche dalla tremenda suocera, perché il giorno delle nozze non si celebrarono solo quelle di Alberto, ma anche quelle della suocera con l'amico.»
(«Bulletin Hebdomadaire Aubert», Paris, n. 83, 1913)

Liliana (la mondana)

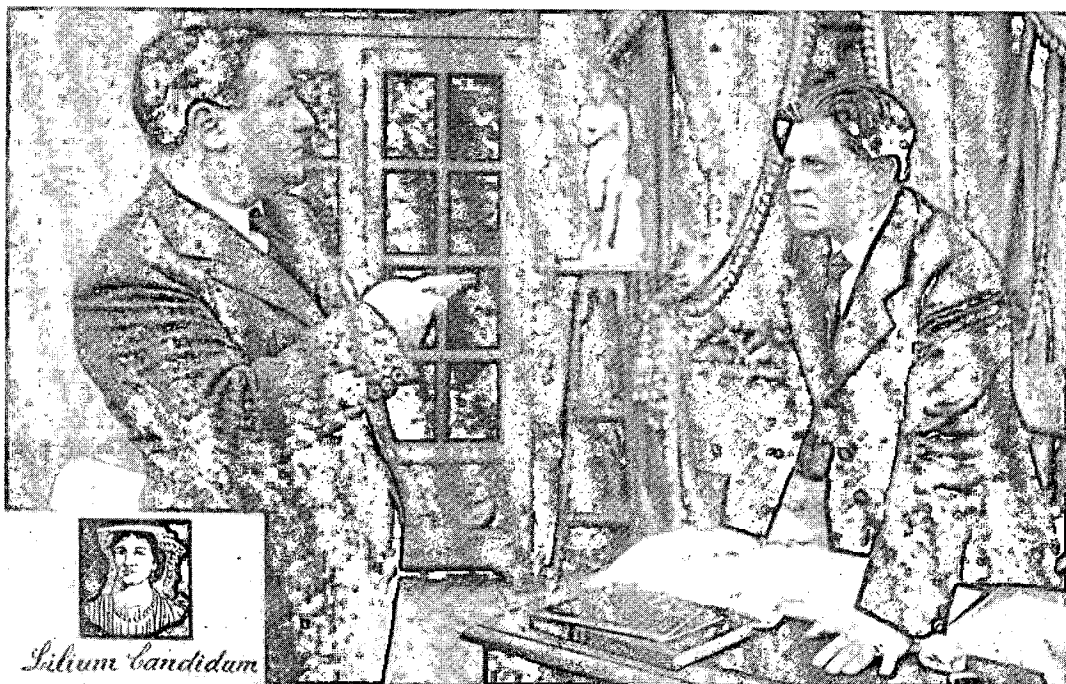
r.: Oreste Gherardini - **int.**: Anita Dionisy - **p.**: Volsca Films, Velletri - **v.c.**: 568 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: 15.8.1913 - **lg.o.**: m. 900.

frase di lancio:

«La Società Anonima Volsca Films ha riprodotto in questo emozionantissimo dramma, sotto la valente direzione artistica del professor Oreste Gherardini, già metteur en scène della Cines di Roma, le avventurose vicende della vita fortunosa di una giovane donna, che attraverso un doloroso cammino di abiezioni, sa trovare un raggio di luce per sollevarsi e redimersi con una tragica morte, salvando l'onore e la vita di due giovani esistenze.»

Lilium Candidum

r.: Carlo Cattaneo - **p.**: La Milanese, Milano - **di.**: Pathé - **d.d.c.**: luglio 1913 - **lg.o.**: m. 720 (due atti).

«Il professore Michele Corti conduce la sua scolaresca a fare una lezione di botanica dal vivo, in campagna: si reca alla villa del banchiere Giuseppe Salvi, che ha delle serre di fiori rari e chiede a Lidia, la figlia del proprietario il permesso di visitarle. Tra gli esemplari più pregiati v'è il "lilium candidum", un giglio tanto bello quanto mortale, se se ne aspirano a lungo gli effluvi.

Lilium Candidum (una scena)

Tra Corti e Lidia nasce un idillio, con una promessa di matrimonio. Ma un tale Aldo Rossi, a conoscenza di un imbarazzante segreto del banchiere, lo ricatta: prima vuole del danaro, poi mette gli occhi su Lidia, di cui chiede a Salvi la mano, pena la rivelazione del segreto. Ma Lidia preferirà addormentarsi per sempre, assieme al fidanzato, sotto il cespuglio del "lilium candidum", per non svegliarsi più.»
(«Le Cinéma et l'Echo du Cinéma Reunis», Paris, n. 11, 4 juillet 1913)

Linda di Chamouny

r.: Giuseppe Gray - **f.**: Roberto Omegna - **int.** e **pers.**: Matilde Granillo (Linda di Chamuny), Arnaldo Arnaldi (Arturo), Achille Voller (Loustallot), Alfredo Doria, Maria Perego, sig. Pierotto - **p.**: Centauro Films, Torino - **v.c.**: 1403 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: 9.2.1914 - **lg.o.**: tre parti.

Linda, una povera valligiana di Chamounix, per sfuggire alla insistente corte di un impenitente donnaiolo, il marchese Fleury, se ne va a Parigi, guadagnandosi la vita, cantando per le strade.
Incontra un giovane, il nobile Arturo Sirval: i due si innamorano, ma la madre di Arturo gli impone di sposare una donna di miglior rango. Quasi fuori di senno, Linda torna al paese, ma Arturo, che è riuscito a scongiurare le nozze, la raggiunge. Infine si sposeranno.

dalla critica:

«Quanto prima verrà fatto rappresentare dalla Centauro Films il grandioso lavoro drammatico appartenente al vecchio repertorio, tanto conosciuto nei teatri popolari sotto il titolo di *Linda di Chamouny*. E pur sapendo di rasentare l'ambito della indiscrezione diciamo che detta film è un vero gioiello d'arte. Per gentile invito siamo riusciti a vederla in proiezione e possiamo affermare che in essa vi sono quadri efficacissimi e di una intensità drammatica sorprendente. La Centauro si è portata per l'esecuzione delle scene principali a Saint Pierre. I nostri rallegramenti sinceri alla buona Casa torinese.»
«Il Maggese Cinematografico», Torino, n. 10, 10 settembre 1913.

«Giovedì, 9 corr. abbiamo assistito alla programmazione del nuovo film, *Linda di Chamouny*, eseguito dalla Centauro Films, sotto la direzione artistica di Giuseppe Gray.
In verità, è obbligo rivolgere un complimento spassionato a questa simpatica Casa per il nuovo cammino intrapreso. Prosegua e in breve tempo sarà condotta ad un avvenire molto fecondo.
La "Linda" è uno di quei films morali a tesi sentimentale-popolare, quali si richiede dalla nuova forma data al cinematografo. È eseguita semplicemente con valore dai volenterosi attori della Centauro-films. Essi inquadrano bene il bozzetto sullo sfondo pittorico dei monti, come richiede l'ambiente del soggetto; così abbiamo assistito a quadri con panorami di bellissima impressione estetica.

Buona l'interpretazione singola di ogni attore. Ricordiamo la signorina Granillo, una gentile Linda, il signor Arnaldi, un corretto ed elegante Arturo, il Voller, un efficace Loustallot. (...)»
E. Bersten in «Il Maggese Cinematografico», Torino, n. 4, 25 febbraio 1914.

«Parliamo di questa film non ostante che non sia data per pubblico spettacolo, ma sia stata svolta alla presenza di poche persone tecniche, le quali ci espressero la loro ammirazione per l'arte e la perizia tecnica dei fattori della Centauro come degli esecutori, ai quali partecipiamo le meritate lodi, cioé: alla signorina Granillo, al signor Arnaldi, al Voller ed a tutti gli altri che coadiuvarono nel lavoro, come l'efficace messa in scena del signor Giuseppe Grain (sic, ma Gray). (...)»
«L'Araldo della Cinematografia», Torino, n. 4, 14 febbraio 1914.

La lombaggine di Kri Kri

int. e **pers.**: Raymond Frau (Kri Kri) - **p.**: Cines, Roma - **v.c.**: 1496 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: 10.11.1913 - **lg.o.**: m. 112.

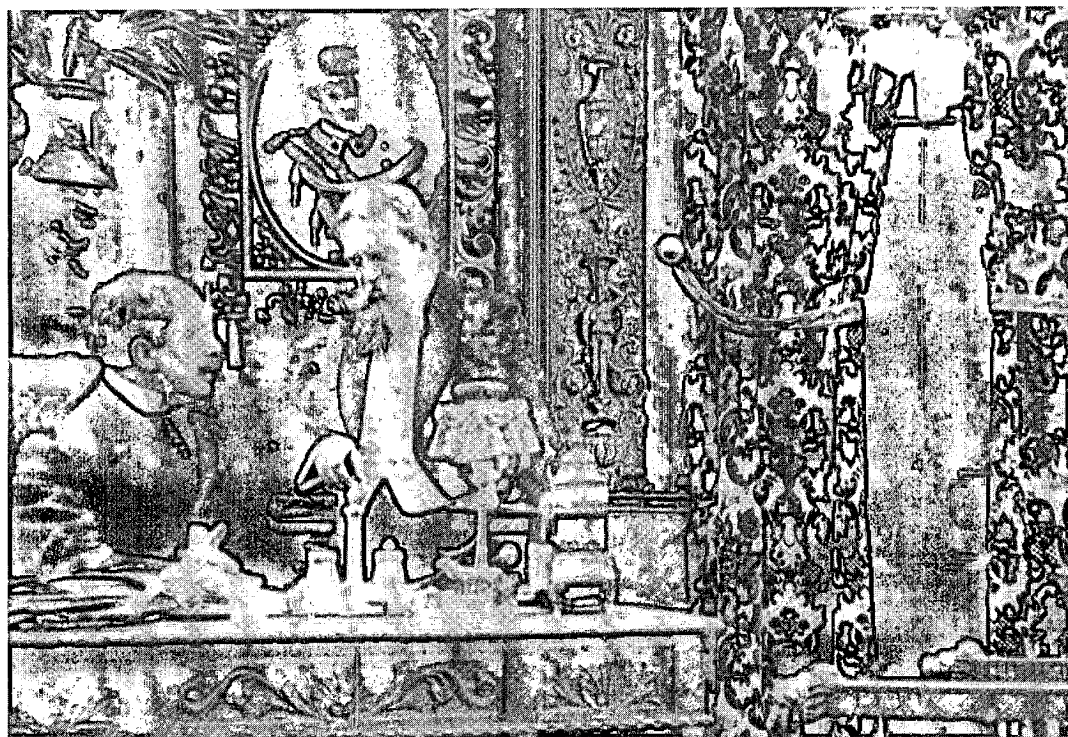
«Mentre sta su di una scala ad appendere un quadro, Kri Kri perde l'equilibrio e cade. Le conseguenze della caduta gli procurano una violenta lombaggine che lo costringe a restare curvo. Ogni modo impiegato per tentare di raddrizzare il povero Kri Kri risulta vano, finché non giunge la suocera a rimetterlo nella giusta posizione, dopo avergli assestato una serie di colpi "miracolosi" sulle parti posteriori.»
(«Bollettino Cines», Roma, n. 233, 10 novembre 1913)

Il film è anche noto con il titolo Kri Kri e la lombaggine.

Lontano dalla felicità

int.: Ettore Berti, Paola Monti, Sigurd Trier - **p.**: Film d'Arte Italiana, Roma - **v.c.**: 127 del 1.12.1913 - **lg.o.**: m. 990.

Il giovane Paolo Corradi, appena laureato in legge, è innamorato di sua cugina Monica che, essendo rimasta orfana, vive con i suoi genitori, e vuol farsi una posizione per poterla sposare. Spinto da un amico, Ramponi, lascia la famiglia e parte per Roma con la prospettiva di entrare nella redazione del "Corriere": un articolo molto polemico su una crisi ministeriale lo mette in luce e, avendo provocato le dimissioni del suo capo redattore, gli consente di subentrare al suo posto. Diventato ormai un uomo di successo, si innamora di Lola Wurth, giovane

La lombaggine
di Kri Kri

Lontano dalla felicità

artista lirica che ha contribuito a lanciare. Coinvolto però in uno scandalo - essendosi prestato al gioco di un ministro suo amico che voleva influire sulla Borsa minimizzando le notizie di una guerra ormai prossima - da una indiscrezione di Lola, perde la donna, il posto e l'onore. Sta pensando al suicidio quando incontra di nuovo Monica, la dolce amica d'infanzia che doveva sposare: troppo tardi si accorge di aver disprezzato una felicità domestica modesta ma sicura. (dalla «Rivista Pathé», Milano, n. 113, 15 giugno 1913)

dalla critica:

«Uno dei più belli ed interessanti lavori che ho ammirato è la film *Lontano dalla felicità*, della Film d'Arte Italiana.
Appena visti i primi quadri, siamo presi dal simpatico assieme delle scene, attratti dall'interesse a seguire gli eroi del dramma perché tutti i personaggi ci sfilano dinanzi come persone in carne ed ossa, incontrati in tempi e luoghi remoti.
L'ambiente è ben studiato, le persone si conoscono, gli avvenimenti si sentono, come se noi fossimo testimoni e parte dei fatti che si svolgono. Il resto dei pregi di questa film va cercato alla fonte viva del lavoro, il quale ci narra un fatto vero, che lascia a noi una visione profonda delle tristezze della vita.»
Myriam (corr. da Trieste) in «La Vita Cinematografica», Torino, n. 13, 15 luglio 1913.

«*Loin du Bonheur*, della Film d'Arte Italiana, è la più bella film che figura in programma. Costituisce un dramma passionale molto interessante, e che ha commosso gran parte degli spettatori. L'azione artistica è efficacissima; buona la messa in scena.»
G. Campagna (corr. da Alessandria d'Egitto) in «La Vita Cinematografica», Torino, n. 18, 30 settembre 1913.

Lotta di passioni

p.: Vesuvio Film, Napoli - **d.d.c.**: marzo 1913 - **lg.o.**: m. 900.

frase di lancio:

«dramma sensazionale.»

La luce che torna

int.: Bianca Lorenzoni, Goffredo Mateldi - **p.**: Cines, Roma/Film de Arte Español, Barcelona - **v.c.**: 1495 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: 10.11.1913 - **lg.o.**: m. 610/623.

«Il dottor Talmas, distinto oculista, perde una forte somma al baccarat e per far fronte al debito di gioco falsifica la firma del suocero. Ben presto, però, è preso da atroci rimorsi che gli amareggiano la vita e rendono impossibile il suo soggiorno in patria; egli rifugiasi all'estero in cerca di redenzione. La moglie e le figliuolette abbandonate cominciano la scesa verso terribili ristrettezze finanziarie. In America, il dottor Talmas cambia il suo nome in quello di Rodriguez, diviene un illustre oculista che si merita, per una brillantissima operazione fatta al milionario Would, la sua riconoscenza e l'amore della figlia Maué. Preso dalla nostalgia dei suoi, preoccupato dal pensiero della loro felicità, egli ritorna in patria rinunciando ad onori ed amori. Le ricerche che egli fa della moglie e delle figlie riescono vane. Lo sconforto comincia ad impossessarsi di lui, quando un giorno nel suo studio entrano due graziose giovanette che sono venute a pregarlo di visitare la mamma cieca. Il dottor Talmas accorre presso l'inferma e riconosce la moglie; la scienza allora, aiutata dall'amore, trionfa del male e la luce ritorna nelle pupille stanche dalle lagrime del dolore, per illuminare una visione di felicità.»
(«Bollettino Cines», Roma, n. 233, 10 novembre 1913)

dalla critica:

«*La luce che torna*, della Cines, ha poco d'interessante. Se si toglie qualche quadro discretamente riuscito, qualche ambiente ben preso, null'altro di buono ci rimane. *La luce che torna* è uno di quei lavori che di tanto in tanto la Casa romana lancia sul mercato, senza dare quegli ultimi tocchi che l'arte cinematografica oggi domanda. Ciò che porta appunto al pochissimo interessamento per le films che passano sullo schermo. (...)»
Raimondo Paglietti (corr. da Cagliari) in «La Vita Cinematografica», Torino, n. 25, 7.7.1914.

nota:

Il film è stato girato a Barcellona dal Film de Arte Español, succursale iberica della Cines.

La luce che torna (Goffredo Mateldi, Bianca Lorenzoni)

La macchia indelebile

r.: Alberto Degli Abbati - **s.**: Vincenzo Bajardi - **f.**: Giacomo Farò - **int.** e **pers.**: Nina Eliachevitch, del Teatro Imperiale di Pietroburgo (Anna Valery), Dante Cappelli (Tom Barnow), Emilio Petacci (Beppe), Gian Paolo Rosmino (conte Roberto De Giorgi), Guido Petrungaro (maestro d'arte) - **p.**: Film Artistica "Gloria", Torino - **v.c.**: 1811 del 13.12.1913 - **lg.o.**: m. 960 (tre atti).

Anna Valery si esibisce in un caffé-concerto assieme a Beppe, buffo d'operetta e suo amante. Le grazie e il fascino di Anna colpiscono il banchiere Tom Barnow, che la chiede in moglie. Anna accetta di essere la fedele sposa di Tom, riscattando il suo squallido passato. Ma Tom muore cadendo da cavallo ed Anna resta sola. Col tempo, accetterà la proposta di un nuovo matrimonio col conte Roberto. Poco prima delle nozze, Beppe le chiede del danaro, essendo in ristrettezze. Anna rifiuta e sprezzantemente scaccia il suo antico compagno d'arte. Questi si vendica, informando Roberto del passato di Anna. E l'uomo, avuta la conferma dalla donna, si allontana da lei, per sempre.
Anna, colta dalla disperazione, si toglie la vita.

dalla critica:

«(...) *Macchia indelebile* non è un soggetto che pecchi di troppa novità. Ma il bello non istà sempre nel nuovo, anzi un cotale scriveva che *quello che è bello non è nuovo e quello che è nuovo non è bello*. Oltreché a non essere nuovo, è anche semplice. Due qualità certo negative, ma che concorrono a formare un positivo di bellezza organica. Infatti l'argomento fila dritto e non fa una grinza. Logico e verosimile in tutte le sue parti. E non è poco merito questo, in cinematografia. (...)
Purtroppo non vale che un uomo onorato tragga dal fango una donna. La redenzione è una menzogna. La società è così fatta: alla caduta non dà quartiere. Per redenta che una donna si sia, per propria o per altrui virtù, il giorno vien sempre che la società le getta in faccia il suo passato e glielo fa pagare. E da questo lato, *Macchia indelebile* è eminentemente morale.
L'esecuzione è buona per tutti. Ottima per la signora Nina Eliachevitch, quantunque mi sembri forse alle prime armi in cinematografia. La regge però una buona scuola ed un forte grado di sensibilità. Dante Cappelli è sempre quella bella figura di attore corretto che tutti conoscono. Efficacissimo il Petacci. Elegante e simpatico il bel Rosmini. Abile il Petrungaro. (...)»

A. Bertòn in «Il Maggese Cinematografico», Torino, n. 17, 25 dicembre 1913.

nota:

La censura impose la soppressione nel quadro intitolato: «Champagne» della scena in cui la canzonettista siede sulle ginocchia del banchiere.

Madamigella Robinet

int. e **pers.**: Marcel Fabre (Robinet), Nilde Baracchi (Robinette), Ernesto Vaser, Angelo Vestri - **p.**: S. A. Ambrosio, Torino - **v.c.**: 9522 del 22.6.1915 - **d.d.c.**: 24.1.1913 - **lg.o.**: m. 160.

«Robinet va a trovare la sua bella, approfittando di una momentanea assenza del padre di questa. Ma sul più bello, ecco che il genitore ritorna. Robinette allora fa vestire Robinet da donna e lo presenta al padre come una sua amica.
Sulla via del ritorno, sempre in abiti femminili, Robinet solleva ondate di entusiasmo e di ammirazione da sempre più uomini, tanto da doversi rivolgere a dei gendarmi per poter rientrare sano e salvo a casa. Gli stessi tutori dell'ordine rimangono folgorati dalle grazie di madamigella Robinet, il quale però, appena messo piede in casa, si leva repentinamente la parrucca e con uno sberleffo, gli chiude la porta in faccia.»
(«The Bioscope», London, January 2, 1913)

Varianti del titolo sono La signora R., La signorina R., Mademoiselle Robinet.

La madre

r.: Baldassarre Negroni - **int.** e **pers.**: Hesperia (Nanà), Alberto Collo (Alberto), Leda Gys (Leda de Guy) - **p.**: Cines, Roma - **v.c.**: 4497 del 1.10.1914 - **d.d.c.**: 3.3.1913 - **lg.o.**: m. 689.

Nanà, nota cortigiana, passa la sua vita tra divertimenti e feste spensierate. Ma sotto l'apparente frivolezza nasconde un segreto: un figlio dodicenne, Alberto, che vive in collegio, lontano dalla vita mondana, all'oscuro della vita della madre. Nanà è l'amante di Gaston de Guys, un brillante tenentino. Qualche anno dopo Gaston, inviato per qualche tempo di guarnigione in provincia, ha modo di conoscere e di stringere amicizia con Alberto, ormai divenuto adulto. Frequentandolo, Alberto si innamora di Leda, la sorella di Gaston. Quando Alberto, all'oscuro della relazione di Gaston invita l'amico in casa per farlo conoscere alla madre, Nanà, al momento dell'incontro, fugge via. Gaston, che ha avuto modo di riconoscerla, rimprovera all'amico di tenersi in casa una mondana e gli chiede di non rivedere sua sorella. Alberto per l'emozione sviene; poi Nanà interviene per chiarire la situazione e, per non ostacolare la felicità del figlio, decide di allontanarsi per sempre. Ma Alberto non la lascia sola; la raggiunge per condividere con lei il doloroso esilio.
(da «Le Courrier Cinématographique», Paris, n. 7, 15 fevrier 1913)

dalla critica:

«(...) Ottimo lavoro drammatico di ambiente moderno, messo in scena sfarzosamente ed artisticamente riuscitissimo.»

O. Santini (corr. da Catania) in «La Vita Cinematografica», Torino, 15 aprile 1913.

La madre di Robinet

int. e **pers.**: Marcel Fabre (Robinet), Nilde Baracchi (Robinette) - **p.**: S. A. Ambrosio, Torino - **v.c.**: 907 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: settembre 1913 - **lg.o.**: m. 179.

«Una allegra comica che si conclude con una solenne riappacificazione tra la madre e la suocera del nostro eroe.»
(«The Bioscope», London, September 11, 1913)

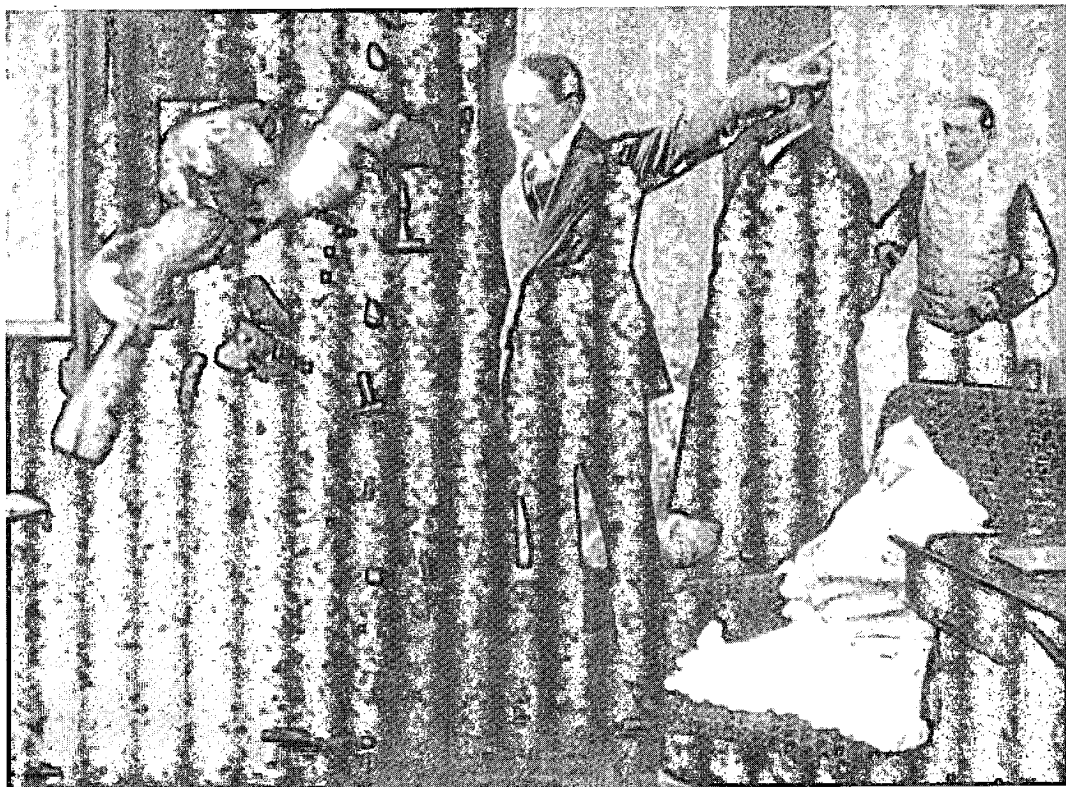
Madre ignorata

int. e **pers.**: Dante Cappelli (Conte di Vermond), Bianca Schinini (la zia), Mary Cléo Tarlarini (Flora, l'amante di Vaudrillant), Erna Hotzak (Ida), Eleuterio Rodolfi (Laurenti), Annetta Ripamonti (dama di compagnia) - **p.**: S. A. Ambrosio, Torino - (film n. 780) - **v.c.**: 5929 del 26.12.1914 - **d.d.c.**: 14.2.1913 - **lg.o.**: m. 754 (due parti).

«Il conte Vermond, vizioso e libertino, ha dilapidato il suo patrimonio ed ora spera solo di mettere le mani sull'eredità di una zia, vecchia e malata, la quale è assistita dalla giovane Ida con devozione filiale. Vermond viene a conoscenza che la zia ha fatto testamento a favore di Ida (che ignora di essere sua figlia, avuta da un lontano peccato d'amore) ed allora, d'accordo con un sicario, Vaudrillant, decide di trafugare il testamento; durante il furto, la zia s'accorge del ladro e Vaudrillant la soffoca con un cuscino.
Del delitto viene accusata Ida, e gettata in carcere. Tutti la credono colpevole, salvo l'ingegner Laurenti, il suo fidanzato, il quale cerca disperatamente le prove che Ida è ancor degna del suo amore; e vi riesce quando Flora, l'amante di Vaudrillant, stanca dei maltrattamenti del suo uomo, gli consegna il testamento che l'assassino aveva conservato per ricattare Vermond.
Luce viene fatta e Vaudrillant e Vermond finiscono in galera al posto di Ida che ritrova tra le braccia di Laurenti la calma e la felicità dopo tante angosce.»
(dalla pubblicità dell'Ambrosio)

dalla critica:

«*Madre ignota*, della casa Ambrosio, ha il non comune pregio d'interessare dalla prima all'ultima scena, con uno svolgimento d'azioni drammatiche magnificamente interpretate da primari artisti della nota casa torinese.»
Giano (corr. da Genova) in «Film», Napoli, n. 7, 22 marzo 1914.

Il film è noto anche con il titolo Madre ignota.

Madre ignorata (una scena)

Il maiale stregato

p.: Itala Film, Torino - **v.c.**: 293 del 31.5.1913 - **d.d.c.**: luglio 1913 - **lg.o.**: m. 94.

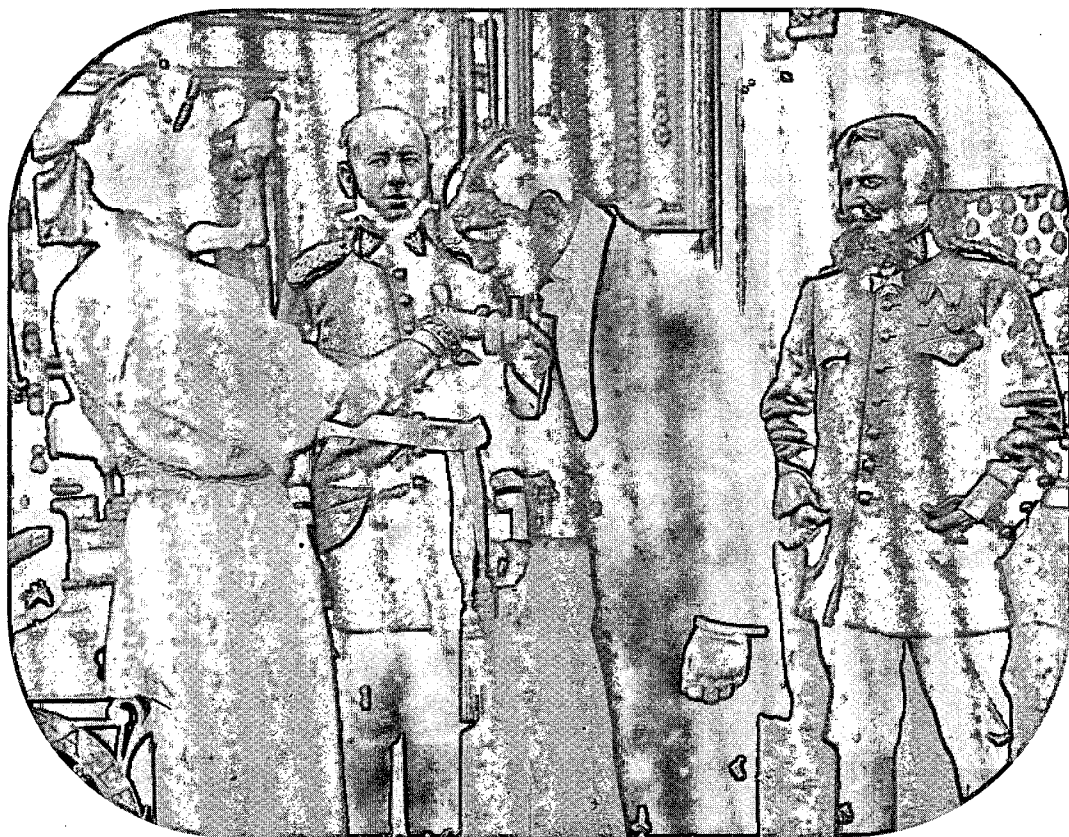
«Il contadino sta portando il suo maiale al mercato, quando due giovanotti hanno una bella idea. Uno di loro si attacca alla corda, mentre l'altro la taglia e se ne va col maiale. Il contadino resta molto sorpreso quando scopre di tirare uno dei ladri; ma questi gli spiega che in realtà era stato vittima del sortilegio di una strega e che ora il sortilegio gli è stato tolto e da maiale che era è tornato uomo. "Ma, dice il contadino, io ti ho comprato come maiale, e tu verrai trattato come maiale." Egli trasporta il ladro fino a un macello, dove lo appende per i piedi. Il ladro è così spaventato che confessa la verità e l'altro mascalzone si decide finalmente a portare al macello il maiale vero. Il contadino così recupera la sua proprietà e i bricconi hanno quel che si meritano.»
(«The Bioscope», London, July 3, 1913)

Ma l'amor mio non muore!

r.: Mario Caserini - **s.**: Emiliano Bonetti, G. Monleone - **f.**: Angelo Scalenghe - **int.** e **pers.**: Lyda Borelli (Elsa Holbein), Mario Bonnard (il principe Massimiliano), Vittorio Rossi Pianelli (il colonnello Julius Holbein), Emilio Petacci (il colonnello Theubner), Camillo De Riso (l'impresario Schaudard), Gian Paolo Rosmino (Moise Stahr), Dante Cappelli (il Granduca di Wallenstein), Maria Caserini Gasparini (la Granduchessa di Wallenstein), Gentile Miotti, Letizia Quaranta, Felice Metellio, Antonio Monti (un generale) - **p.**: Film Artistica "Gloria", Torino - **v.c.**: 1462 del 1.12.1913 - **lg.o.**: m. 2600.

Nel Granducato di Wallenstein il capo di Stato Maggiore è il colonnello Julius Holbein, padre della bellissima Elsa. Fingendo di corteggiare quest'ultima, un losco avventuriero (Stahr), temporaneamente ospite in casa del colonnello, sottrae dalla cassaforte i piani segreti delle fortificazioni del Granducato e scompare. Il colonnello viene sospettato di tradimento; non potendo reggere al disonore decide di togliersi la vita, mentre ad Elsa viene imposto di lasciare il paese. All'estero Elsa, dopo un periodo di disperazione per la morte del padre e per l'esilio, riesce a riprendersi, e, assunto il nome di Diana Cadouleur, ottiene grandi successi esibendosi come pianista e cantante, e per un'intera stagione lavora per l'impresario Schaudard nel teatro di una località rivierasca. Una sera, mentre cena nell'elegante terrazza del Grand Hotel, il suo sguardo incontra quello, melanconico, di un aristocratico e solitario giovanotto. Elsa non sa che si tratta del principe Massimiliano, figlio del granduca, convalescente dopo una grave malattia. Un giorno il giovane sorprende Elsa mentre suona e canta nella solitudine di una antica chiesetta: ed ecco nascere la "passione fatale", un sentimento intenso e travolgente, che induce i due innamorati a partire insieme per un romantico viaggio in battello sul lago di Locarno. Il caso fa sì che sullo stesso battello viaggi anche il perfido Stahr, che Elsa respinge con sdegno e disprezzo e che giura vendetta. Al ritorno nel Granducato, Stahr sparge la voce che il principe stia dissipando tempo e denaro con belle donne e il granduca incarica allora il colonnello Theubner di raggiungere il figlio per farlo tornare subito in patria. Quando Theubner arriva al Grand Hotel e consegna a Massimiliano l'ordine scritto del padre, Elsa scopre finalmente che è il suo amante e la notizia l'annichilisce: non potrà più nascondere la sua identità e il marchio infamante che l'accompagna. In preda alla disperazione, Elsa parte, mentre Massimiliano, appresa da Theubner la verità, sente di non poter rinunciare a un amore dal quale dipende ormai la sua vita e va alla ricerca dell'amata. La ritrova in teatro, mentre si accinge a rivivere sulla scena il dramma della "Signora dalle camelie": la guarda da un palco recitare e, alla fine dello spettacolo, vacillare e cadere riversa. Elsa si è avvelenata e muore davvero tra le braccia di Massimiliano, subito accorso, mormorando "Ma l'amor mio non muore!"

dalla critica:

«In ambienti vasti e spaziosi d'un lusso veramente regale; artisticamente decorati; con sfondi al centro e ai lati che ne aumentano la grandiosità e ne arricchiscono l'effetto. Su quadri di splendidi paesaggi, sorpresi nelle loro più lussuose manifestazioni di bellezza, fra luci ora ferme ed ora scintillanti, vive per una lunghissima ora l'attrice dalle classiche linee di greca scuola, l'attrice più elegante, più aristocratica del nostro teatro italiano.
E opera di grande teatro appare questa film, mercé l'arte di questa ottima artista della scena.

Ma l'amor mio non muore! (Lyda Borelli, Emilio Petacci, Gian Paolo Rosmino, Vittorio Rossi Pianelli)

Ma l'amor mio non muore è la prima film, che per lussosità di messa in scena, per vastità di scenario, e sovra tutto per la quasi impeccabilità d'interpretazione, faccia dimenticare il cinema e dia l'impressione di vera opera d'arte drammatica.
Lyda Borelli non poteva scegliere miglior soggetto per dare una prima e magnifica prova del suo valore anche in cinematografia, e la Gloria non poteva crearle d'attorno un ambiente più completo, più decoroso, più adatto per darle tutte le illusioni delle grandi scene con quel di più di quadri al vero che le scene non possono offrire. (...) Pare che davanti a tanta giovanile beltà l'obiettivo si sia piegato riverente ai voleri della diva; ed ogni atto, ogni motto, ogni contrazione, ogni sensazione pur sfuggevole, per impercettibile che fosse, abbia fermata e riprodotta sullo schermo. (...)»

A. Berton in «Il Maggese Cinematografico», Torino, n. 13, 25 ottobre 1913.

«(...) Tutto è armonioso e, oseremo dire... *soffice*, in questo lavoro. Dalle piccole scene di più tenue affetto, ai meravigliosi saloni, ove spazia una ricchezza teatrale piena di accuratezza e di splendore, agli esterni lussureggianti e magistralmente inquadrati, alle scene intime di purissima linea estetica, ai passaggi misteriosi, ai primi piani soavemente poetici e suggestivi. C'è, per esempio, quel quadro di Elsa seduta presso l'organo, nel *coin* mistico della piccola chiesa solitaria, quando il principe malato si avvicina alla melodia

dell'amore, ch'è di effetto pronto e sicuro. Par di ascoltare gli accordi morbidi e soavi uscir dalle belle mani della divina Lyda Borelli. (...) Quello che più colpisce e più rimane impresso è l'eleganza aristocratica dei personaggi, i loro abbigliamenti ricchi e signorili, la loro azione sobria ed elevata, il loro incedere libero e sicuro. Si sente che una mano maestra li guida; si comprende che un occhio limpido e vigile tutto ha osservato e tutto predisposto; che uno spirito superiore li anima e li accende, li piega e li domina. È così fuor di dubbio che la riuscita davvero trionfale di questa pellicola va dovuta al rispetto ed alla fiducia che grandi e piccini ebbero nel loro direttore artistico, in Mario Caserini, un grande ed invidiato artefice ed artista.

La collaborazione di Lyda Borelli ha indiscutibilmente impresso nell'*Amor mio non muore* un suo particolare fascino. Quella creatura morbida e signorile, ardente e dolorosa, ammantata di nobiltà e di voluttà, passa attraverso a tutto il lavoro come passa l'alito della primavera attraverso a un bosco di mandorli fioriti.

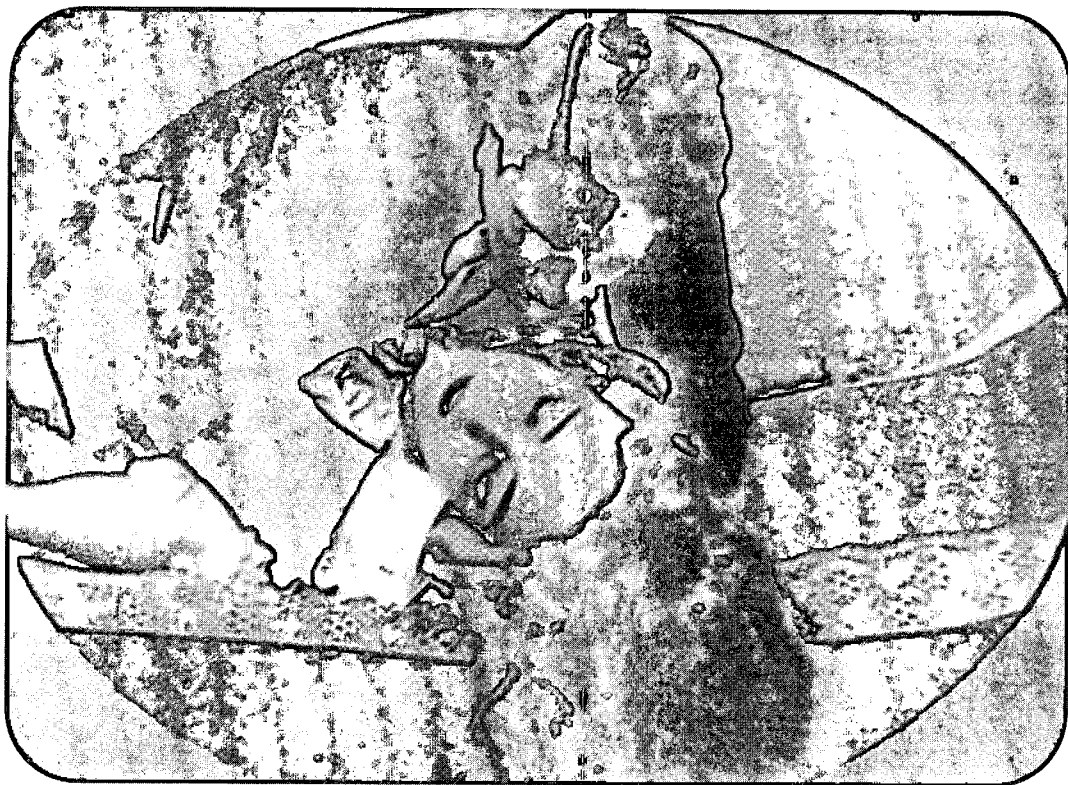
Lyda Borelli ha vinto vittoriosamente la grande battaglia, nella quale si era voluta cimentare, mentre tutto intorno a lei era un mormorio di dubbi ed anche di disapprovazioni.

Ed ha vinto con le armi più salde e più leali: col suo valore artistico, colla sua bellezza incomparabile. (...) Gli artisti che le furono compagni si mostrarono davvero degni di lei: il Rossi Pianelli, sotto le spoglie del colonnello Holbein, seppe vivere il tragico personaggio con coscienza e con valore indiscutibili: Mario Bonnard, nei panni (davvero elegantissimi) del principe malato di amore e di petto, fu correttissimo, plastico e persuasivo (...)»

Veritas [A. A. Cavallaro] in «La Vita Cinematografica», Torino, n. 20, 31 ottobre 1913.

«(...) Lyda Borelli compone la figura di Elsa con l'eleganza e con la passione che le sono abituali e con una spontaneità che non sempre ella raggiunge a teatro. Ho avuto occasione, altrove, di fare qualche appunto al sistema di recitazione di questa artista tanto acclamata. Ebbene, devo riconoscere che il cinematografo annulla i difetti e mette in rilievo le doti migliori della sua arte, fondendoli, armonizzandoli perfettamente. Certo, in questo dramma della Gloria, ella è davvero squisita. (...)»

«La Gazzetta del Popolo», Torino; riprod. in «La Vita Cinematografica», Torino, n. 23/24, dicembre 1913.

«Dice la gente, con impeto di ammirazione: *quanto è bella Lyda Borelli!* Ma sa bene, la gente, come sia bella la giovane artista piena di talento, come è radiante di beltà? Di quante maniere sia bella, Lyda Borelli, sa la gente? Giacché nulla è più singolarmente mutevole che il volto di questa creatura di eccezione: Lyda Borelli; giacché mai essere umano, mai essere femminile, seppe tramutarsi così profondamente nelle linee, nelle espressioni, tanto che il viso della giovinetta ridanciana, quello della fanciulla pensosa, quello della donna mesta, quello della donna tragicamente dolente; tutti questi visi, e tanti altri, sono in lei, sono sempre in lei, ed è sempre un'altra donna! E mai questo dono portentoso di trasformazione è stato più palpitante che in questa film incomparabile, il cui titolo giustamente sedurrà tutti i cuori sentimentali: *Ma l'amor mio non muore,* di cui Lyda Borelli è la protagonista, è l'eroina, è tutto! Mai come in questa film, così tenera e così drammatica, così sontuosa e così elegante, la Borelli ha raggiunto tanta verità di fisionomie, tutte diverse, tutte belle, tutte diversamente belle; e chi da domani, al Salone Margherita, andrà e ritornerà, ritornerà certo ad assistere a questo commovente dramma di amore, di ebbrezza e di dolore; sentirà che le mie parole restano sotto la vibrante verità che si svolgerà innanzi ai suoi occhi sorpresi. (...) Se la storia di amore colpisce tutti gli astanti, nella sua semplicità e nella sua profonda emozione; se Lyda Borelli non è mai stata tanto penetrata di verità, nell'amore e nel dolore; tutto lo scenario di *Ma l'amor mio non muore* è stato creato e preso ed espresso dalla mano di un artista e di un poeta! Tutti i quadri ove da cantante e

Ma l'amor mio non muore! (Lyda Borelli, Mario Bonnard)

da attrice acclamata, sul palcoscenico, Elsa Holbein apparisce, ora nelle danze mistiche e sensuali di Salomé, la figliuola di Erodiade; ora nei gesti procaci di Carmen; tutti quei quadri, ove il teatro e il palcoscenico e il camerino dell'artista appariscono di fronte, di lato, in piena luce, in penombra, sino al penultimo quadro in cui Elsa Holbein, nella "Traviata", finge di morire sulle scene, ma agonizza veramente sotto i morsi del veleno che ha sorbito; mentre si discuote, si agita, si dispera, nel suo palchetto, il suo amante (...) tutto questo porta un suggello indelebile ed inimitabile. I due scrittori del piccolo dramma cinematografico hanno indicato bene tutto; ma Lyda Borelli, ma l'artista che formò lo scenario di questa film, si può dire che l'abbiano creata la seconda volta. (...) *Ma l'amor mio non muore* farà arrivar gente dai posti più lontani e sorprenderà la folla e la terrà intenta e commossa sino a più tardi che lo spettacolo sia finito; assai più tardi.»

Matilde Serao in «Il Giorno»; riprod. in «La Vita Cinematografica», Torino, 7 gennaio 1914.

«(...)[*Ma l'amor mio non muore!*] è senza dubbio da considerarsi come una delle opere più rappresentative del 1913. Mentre *Quo vadis?, Gli ultimi giorni di Pompei, Marcantonio e Cleopatra,* gli stessi *Promessi Sposi* o *In hoc signo vinces,* rappresentano soltanto lo sviluppo di una tendenza che si era già affermata nella nostra cinematografia (...), la tendenza alla ricostruzione storica ed in particolar modo alla rievocazione romana, il film della Borelli rappresenta una nuova tendenza che è lo sviluppo di quella (...) verso un film sociale moderno, un film nel quale, sia pure in forma manierata, con accenti melodrammatici e con toni oleografici, si riversava la vita del tempo che cercava di nobilitarsi in atteggiamenti e in sentimenti ele-

Ma l'amor mio non muore! (locandina)

vati. In *Ma l'amor mio non muore!* confluiscono tutti i motivi ideali della vita dell'immediato ante-guerra, appaiono tutti i segni di una insoddisfazione morale ed intellettuale di indole d'annunziana, ma che non esaurisce in questa definizione tutto il suo potere di sintesi (...).
Senza dubbio il carattere principale di *Ma l'amor mio non muore!* è il preziosismo: quel carattere che da D'Annunzio, non so se dal migliore o dal minore dei valori d'annunziani, aveva preso origine e forma (...) Il cinema (...) non aveva potuto seguire tutto il progresso di D'Annunzio: era già molto, e noi dobbiamo oggi accontentarcene invece di riderne, che avesse seguito in parte la sua maniera. (...) Il misticismo estetizzante e sessuale che era la formula fondamentale dell'opera d'annunziana (...) si era completamente perduto nel cinematografo: le realizzazioni di opere d'annunziane eseguite prima di questo film non avevano conservato di D'Annunzio che la forma esteriore della trama (...). È solo in questa opera, che non ha nulla a che vedere con D'Annunzio (...), che riappare lo spirito d'annunziano. (...) La prima parte del film con la sua storia di spionaggio (...) ha un colore nettamente simile a quello della cinematografia tipica del 1911-1912. La seconda parte, invece, che comincia dal momento in cui Elsa inizia la sua carriera teatrale e incontra il Principe di Wallestein, prende tono, caratteri e ritmo assai più aderenti alla nuova forma.
Elsa è una specie di Andrea Sperelli in diciottesimo: accoglie nella sua figura motivi romantici sorpassati, indubbiamente, il motivo del sacrificio per amore, il motivo della rinuncia e simili. Ma il suo carattere non è in questi motivi quanto nella ricerca disperata di una formula estetica, nella insoddisfazione amorosa, nel distacco dagli elementi usuali della vita, nel disperdersi in una intera dedizione estetico-sentimentale che la fa avulsa dal tempo e dallo spazio. È quel sentimento antistoricistico che è proprio di D'Annunzio, quel sentimento che fa così false *Le vergini delle roccie* e così antiumano Andrea Sperelli, che costituisce la qualità fondamentale di questo film. (...) D'Annunzio doveva trovare chi lo rivivesse per apparire vivo sullo schermo; possiamo dire che egli aveva trovato in Lyda Borelli la sua creatura. Non la sua interprete poiché il dramma non era suo, ma la sua vera e propria personificazione. (...) Attrice intelligentissima, Lyda Borelli accoppiava ad una sensibilità estrema una raffinatezza tutta estetizzante che opportunamente si armonizzava con la sua figura sottile, un po' smagata, eterea e d'annunziana fino alle midolla. Quel biondo pallido della capigliatura, quegli occhi dolcissimi e il loro contrastare con quella bocca così profondamente sensuale, la facevano creatura pienamente adatta a impersonare la figura classica della donna di D'Annunzio: Elsa di *Ma l'amor mio non muore!* ha profonde, seppur romantiche, parentele con le più celebri donne di D'Annunzio, con la Foscarina, per citar un esempio. Così come Francesca Bertini è invece più Mila di Codro che non altre creature del tempo. (...)
Dal punto di vista più strettamente cinematografico (...) la prima cosa da segnalare nel film è un rallentamento del ritmo generale. Fino ad ora la maggior parte dei film si svolgeva con una furia enorme: gli avvenimenti si seguivano, si aggrovigliavano, si incalzavano continuamente. Sorto dal melodramma e dal romanzo popolare a dispense, il cinematografo non voleva vedere che fatti, avvenimenti, intrighi (...) Con questo film l'interesse comincia a portarsi anche nell'animo dei personaggi che cessano di essere puri e semplici oggetti, ma divengono soggetti del film: cominciano a provocare essi stessi gli avvenimenti, non con fatti esteriori ma con manifestazioni di volontà (...). Questo rallenta, naturalmente, il ritmo dell'azione: ma solo da un punto di vista formale. Da un punto di vista superiore, invece, il ritmo si accentua nel senso di una più profonda aderenza ad un ritmo interno dei personaggi: ci si avvia, insomma, verso un film più umano. La regia di Caserini, quale appare da questo film, si distingue da quella degli altri direttori artistici del tempo per una certa sua contenutezza mimica, per una sua ricchezza di inquadrature che (...) tende alla scomposizione dei piani ed alla costruzione ambientale (...) e si avvia verso la penetrazione e l'analisi del primo piano. (...)».

J. C. [Jacopo Comin] in "Bianco e Nero", n. 4, 30 aprile 1937.

«È questo uno dei film più importanti e significativi, oltre che uno dei maggiori successi di pubblico e di critica, del cinema muto italiano. (...) Caserini, per la prima volta - a quanto ci risulta - nel cinema italiano, e con una lucidità e una consapevolezza nuove, assumeva il melodramma, ovvero il teatro, non come punto di arrivo, ma come base convenzionale di partenza per arrivare a una strutturazione dello spazio e del tempo tipicamente cinematografica: si vedano, a questo proposito, la lunghissima inquadratura iniziale, quasi un moderno piano-sequenza, al cui interno le azioni dei personaggi vengono orchestrate secondo una complessa, raffinatissima composizione di piani e di angolazioni; o l'espressivo, emblematico gioco a incastro tra realtà e rappresentazione, tra vita vera e finzione teatrale, su cui è impostata tutta la parte conclusiva del film. Grazie a uno stile molto preciso, rigoroso e controllato, tutti gli ingredienti e i luoghi comuni del genere potevano raggiungere così un massimo di espressività, e quindi di ridondanza e di universalità drammatica: ragion per cui anche quelle cadenze rigide, forzate, a effetto, che erano proprie della personalissima recitazione della Borelli, nell'insieme obbedivano a un preciso, modernissimo disegno espressivo, risultando funzionali ai ritmi e alle esigenze del racconto per immagini.»

Aldo Bernardini in «C'era il cinema. L'Italia al cinema tra Otto e Novecento. I film», Reggio Emilia, Assessorato alla Cultura/Biblioteca «A. Panizzi», 1983.

frasi di lancio in Spagna:

«Immensa, colosal, soberana! Primera de la bellisima serie de la eminente Lyda Borelli, que ha puesto todo el caudal de su reconocido talento, junto con su incomparable belleza.»

nota:

La censura approvò il film con la condizione «che nel quadro "Idillio" siano soppresse le scene del bacio e della posa in barca e che vengano tolte le due ultime scene dell'ultimo quadro.»

Il film è anche noto con il titolo L'amor mio non muore.

Mala sorte

int. e **pers.**: Mariano Bottino (Tore), Anita Dionisy (Lucia), Attilio Rapisarda (don Alfio) - **p.**: Volsca Films, Velletri - **v.c.**: 566 del 1.12.1913 - **lg.o.**: tre atti.

Tore, lavoratore siciliano, abbandona la madre e la fidanzata Lucia per sfuggire alla giustizia, avendo ucciso, in un momento d'ira, un uomo. In paese don Alfio, un ricco proprietario, mentre torna dalla fiera del bestiame, viene assalito e rapinato da due uomini sul ponte dell'Orso:

ritornato l'indomani sullo stesso luogo per sorprendere gli aggressori, per errore uccide il fratello di Tore, un pittore vedovo. Lucia porta la tragica notizia a Tore che, tornato in paese, incontra don Alfio, recatosi nella casa dell'ucciso per spiegare l'accaduto e chiedere perdono: generosamente Tore rinuncia alla vendetta, a condizione che don Alfio sposi Lucia e adotti i figli del morto. Intanto una nemica di Tore denuncia la presenza di Tore nella casa materna: i carabinieri accorrono, ma Tore si uccide, espiando così la sua colpa dopo aver assicurato la felicità di don Alfio e di Lucia.
(«La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica», Napoli, n. 295, 28 novembre/12 dicembre 1913)

dalla critica:

«Più che dramma siciliano, *Mala sorte* è dramma umano, profondamente umano. E noi che attendevamo da tempo la proiezione della edizione nuova e che ci aspettavamo - diciamolo francamente - qualche serie di quadri più o meno sanguinosi, offensivi e diffamatori per la Sicilia, abbiamo dovuto ricrederci.
I tre atti di *Mala sorte* contengono dei quadri di impeto siciliano, vibra in essi, forse un po' troppo l'anima degli isolani, ma la maggior parte di essi quadri sono [sic] d'una generosità oltremodo simpatica, e veramente commoventi.
La trama è limpida, le *ficelles* mancano, l'artifizio è bandito, e l'azione si svolge con una discreta rapidità. (...) Il dramma à inconfutabilmente dei pregi, ma anche se difetti ve ne fossero, l'interpretazione è tale da farli scomparire. Mariano Bottino dà alla figura maschia e generosa di Tore un risalto ed una verità drammatica che sorprendono.
La contadina giovane ed infelice, la fidanzata fedele del latitante, Lucia, è Anita Dionisy, un'attrice di valore dalla maschera oltremodo espressiva, dall'arte e dalla bellezza non comune. Si noti poi che la Dionisy non è - come i due interpreti - un'attrice siciliana e che quindi è per essa un bel *tour de force* l'aver così bene sostenuto il drammatico *rôle* di Lucia.
Ed un elogio non si può lesinare ad Attilio Rapisarda, simpatica figura d'attore drammatico siciliano, e che gode nel campo cinematografico tanta rinomanza.
Terminiamo constatando che se la messa in iscena e la fotografia non sono delle migliori (dobbiamo poi tener conto che la prima edizione del lavoro risale a due anni e più) gli esterni sono bene scelti ed i dettagli oltremodo curati. (...)»
Olleia [Aiello] in «La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica», Napoli, n. 295, 28 novembre/12 dicembre 1913.

«(...) Proprio proprio non c'è da spigolar di meglio nella vita dei nostri buoni isolani? O molti, e specie del settentrione, debbono continuare a credere che laggiù nella bellissima Palermo, nella ridente Catania, nella cara Messina non vi siano che coltelli in aria e morti per terra?
Anche in questa film noi troviamo i soliti nomi: Turi, Alfio, Lola, ecc.; anche qui noi vediamo dal principio alla fine gente che vive assillata continuamente dal bisogno di vendicare qualcuno o qualche cosa, gente che si ammazza con facilità sorprendente (...), ecc. ecc. Epperò le scene che compongono questo soggetto (...) sono riprodotte con grande proprietà e purtroppo ricordano fatti che tutti i giorni leggiamo nell'"Ora" e nel "Giornale di Sicilia"; per questo senso di realtà quindi riescono particolarmente interessanti e la film nel suo assieme si vede volentieri sino alla fine. La messa in scena (...) è buona, non così la interpretazione che in molti punti mi è sembrata esagerata e la fotografia che spesso è deficiente.»
Eliseo Demitry in «La Vita Cinematografica», Torino, n. 5, 7 febbraio 1914.

Malavita!

r.: Giuseppe Pinto - **int.**: Nelly Pinto, Cornelia Giorgini Pinto - **p.**: Psiche Film, Albano Laziale (Roma) - **lg.o.**: m. 1200 (tre atti).

frasi di lancio:

«dramma storico-passionale»; «dramma passionale di esistenza vissuta.»

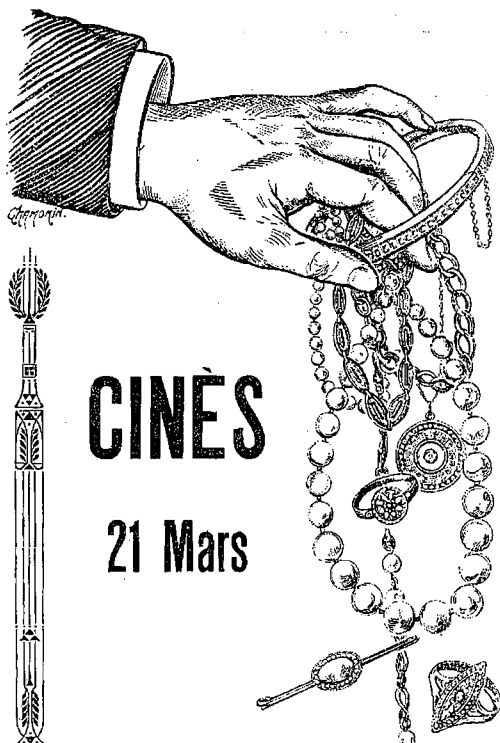
Le mani ignote

r.: Enrique Santos - **s.**: Mario Camerini, A. Gentili - **int.** e **pers.**: Lea Giunchi (la poliziotta), Pina Menichelli (Ines), Ignazio Lupi (Andrea Vanni) - **p.**: Cines, Roma - **v.c.**: 4331 del 13.9.1914 - **d.d.c.**: 17.3.1913 - **lg.o.**: m. 682.

Andrea Vanni compera per la fidanzata Ines un cappellino che ha visto in vetrina, dove era stato esposto per errore, essendo già stato venduto al conte Desais. La ragazza, girando per Roma col cappellino nuovo, si ritrova nelle tasche dei gioielli, ed il fatto si ripete ogni volta che esce, per diversi giorni. Si rivolge alla polizia dove non danno credito al suo racconto, ma la scambiano per una cleptomane pentita.
Il fidanzato invece le crede e si rivolge al detective Enrico Sereni e alla sua assistente. Dopo varie ricerche, viene scoperta in via Nazionale a Roma una banda di ladruncoli che mette al sicuro la refurtiva nelle tasche di alcune donne, ricettatrici ambulanti, riconoscibili dalla foggia del cappellino, uguale a quello di Ines.
Viene così smascherata la banda del sedicente conte Desais, mentre Ines ritrova la serenità tra le braccia di Andrea.

dalla critica:

«Al cinema Volta, *Le mani ignote* (Cines), che piacque molto per la perfezione della sua esecuzione, sia per la messa in scena, come pure per la valentìa degli artisti.
Constatiamo con piacere che la scelta di programmi morali rende questo locale sempre affollato di pubblico.»
R. Marchesini (corr. da Sampierdarena) in «L'Illustrazione Cinematografica», Milano, n. 8, 20/25 aprile 1913.

«A detective story in two parts. It gets the spectator interested in its situation and holds him pretty well to the end, with its climax effective in accumulated excitement. (...) The acting is acceptable at all times and the photography is clear.»
«The Moving Picture World», New York, August 23, 1913.

Le mani ignote (pubblicità in Francia)

frase di lancio in Gran Bretagna:

«Striking and original detective film. Full of excitement and thrills.»

nota:

Il film è costruito sul primo soggetto che il futuro regista Mario Camerini, allora diciottenne, propose alla Cines.

La mano accusatrice

p.: Milano Films, Milano - **v.c.**: 978 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: 10.9.1913 - **lg.o.**: m. 800/880.

Sir Douglas vorrebbe che suo figlio Robert si unisse in matrimonio con Daisy, la nipote di Lord Hastings, ma la giovane, che è segretamente innamorata di Francis, segretario dello zio, rifiuta.
Daisy ha un fratello, Ernst, studente in medicina, follemente innamorato di Elsa, per la quale s'è indebitato fino al collo. Dopo un ennesimo rifiuto da parte dello zio di dargli del danaro, Ernst appoggia il matrimonio segreto di Daisy con Francis, pensando, con l'inganno, di ottenere dal cognato l'aiuto sperato. Infatti, non visto, sottrae dalla scrivania di Francis un assegno dello zio, alterandone la firma.
Scoperto l'ammanco, Francis viene arrestato e condannato. Tre anni dopo riesce ad evadere e si reca da Lord Hastings per protestare la sua innocenza. L'indomani, Hastings è trovato morto.
Il detective Keith sospetta dapprima di Francis, poi, approfondendo le indagini, risale all'assegno a suo tempo rubato. La mano che lo ha firmato è la stessa che ha ucciso Lord Hastings, una mano che accusa inesorabilmente Ernst.

dalla critica:

«(...) Nel film furono ammiratissimi gli effetti fotografici: quadri belli sotto ogni riguardo, pieni di vita, che in tutti gli spettatori hanno incontrato la piena e completa soddisfazione.»
Raimondo Paglietti (corr. da Cagliari) in «La Vita Cinematografica», Torino, n. 18, 25 maggio 1914.

La mano della scimmia

r.: Ubaldo Pittei - **int.**: Olga Benetti, Carlo Benetti, Ubaldo Pittei, Giovanna Scotto, Virginia Delfini-Campi, Ettore Baccani, Maria Ruggiani - **p.**: Latium Film, Roma - **v.c.**: 1643 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: ottobre 1913 - **lg.o.**: m. 1150 (due atti).

«Max è un giornalista battagliero e incorruttibile, che combatte impavidamente intrallazzi ed imbrogli di società industriali e bancarie; ha un figlio, Sergio, redattore della parte finanziaria del suo giornale, che è pazzamente innamorato di Bianca Wolf, moglie di un noto gioielliere, il quale un giorno viene derubato di un costosissimo gioiello, avuto in consegna da una gran dama. Sentendosi rovinato, Wolf decide di partire per l'America con moglie e figlia. Giorgio, per non vedersi partire l'adorata Bianca, si lascia corrompere da un capitalista, che già aveva tentato senza esito di indurre il padre ad insabbiare una sua inchiesta, e accetta del danaro, che manda anonimamente a Wolf. Questi può così risarcire la gran dama. Ma il gioiello viene ritrovato: era stato nascosto da una scimmietta addomesticata, compagna di giochi della figlioletta di Wolf.
Gli speculatori reclamano il mantenimento della promessa infame fatta da Giorgio e si recano da Max, che ignora ogni cosa. Suo figlio confessa la sua colpa e poi si uccide.»
(dal volantino pubblicitario)

dalla critica:

«(...) Il dramma risente un po' dello sforzo e dell'artificio, ed anche i caratteri sono appena abbozzati; ma non manca né di suscitare il più vivo interesse e la più viva commozione: ciò che è sempre bastato nel libro e nel teatro mancherà d'esserlo anche nell'avvenire; ed aggiungiamo pure che anche nel film, il tener desto l'interesse ed il suscitare la commozione, sono e saranno elementi imprescindibili d'arte e successo.»

E. Bersten in «Il Maggese Cinematografico», Torino, n. 16, 10 dicembre 1913.

La Mano Nera

int. e **pers.**: Cesare Quest (Dick) - **p.**: Milano Films, Milano - **v.c.**: 1868 del 13.12.1913 - **d.d.c.**: dicembre 1913 - **lg.o.**: m. 167.

dalla critica:

«A comedy dealing with the adventures of a smart inventor, with a "gag" for a new soap. His "impressions" are not invariably viewed with favour.»

(«The Bioscope», London, November 13, 1913)

Il film è conosciuto anche come Dick e la Mano Nera.

Marcantonio e Cleopatra

r.: Enrico Guazzoni - **s.**: ispirato alla tragedia *Antony and Cleopatra* (1607) di William Shakespeare, alle *Vite* di Plutarco e al poema *Cleopatra* di Pietro Cossa - **sc.**: E. Guazzoni - **f.**: Alessandro Bona - **scg.**: Giulio Lombardozzi - **int.** e **pers.**: Gianna Terribili Gonzales (Cleopatra), Amleto Novelli (Marcantonio), Ignazio Lupi (Ottaviano), Matilde Di Marzio (la schiava Agar), Elsa Lenard (Ottavia), Ida Carloni Talli (la strega), Ruffo Geri (il capo dei congiurati), Giuseppe Piemontese, Bruto Castellani - **p.**: Cines, Roma - **v.c.**: 1123 del 1.12.1913 - **di. per l'Italia**: Sapic - **p.v.**: ottobre 1913 - **lg.o.**: m. 2000 (sei parti).

Dopo aver vinto, a Filippi nel 42 a. C., Bruto e Cassio gli assassini di Cesare, Marcantonio ottiene il governo della Grecia e dell'Oriente. Cleopatra, regina d'Egitto, fa atto di sottomissione a Roma, presentandosi al palazzo di Marcantonio con magnifici doni, ma soprattutto con l'intento di conquistarlo con la propria bellezza. Marcantonio è ben presto in preda alla passione e si lascia condurre da Cleopatra ad Alessandria, dove si immerge nel fasto e nei piaceri della corte egiziana. Dimentica così i suoi doveri verso Roma e verso la moglie Ottavia: quest'ultima va a cercare conforto e solidarietà presso il fratello Ottaviano e, dietro suo consiglio, si reca in Egitto, venendo però ripudiata dal marito. Il popolo non approva le dissolutezze della corte e viene ordito un complotto per uccidere Marcantonio: lo salva all'ultimo momento Cleopatra, avvertita dalla sua fedele schiava Agar. Fra Marcantonio e Agar nasce un idillio, subito stroncato dalla regina gelosa, che fa fustigare e poi uccidere la rivale. A Roma intanto, sollecitato da Ottavia e dal senatore Plauto, il senato dichiara Marcantonio nemico della patria e invia in Egitto un esercito guidato da Ottaviano: nottetempo questi prende d'assalto la villa dove Marcantonio partecipa a un'orgia: vistosi perduto, Marcantonio si uccide e Ottaviano gli fa rendere gli onori militari. Nonostante i tentativi di Cleopatra di sedurlo, Ottaviano decide di condurre la regina come ostaggio a Roma: Cleopatra preferisce allora morire e, consigliata da una strega, si fa uccidere dal veleno di un'aspide. A Roma Ottaviano è accolto come un trionfatore.
(«Le Courrier Cinématographique», Paris, 15 novembre 1913)

dalla critica:

«(...) *Marcantonio e Cleopatra* sorpassa, di gran lunga, quanto si sia fatto di più vibrante, di più palpitante, di più bello, come dramma, al cinematografo: (...) nelle sue espressioni scultorie e dipinto, sì dipinto in quadri di una possanza e di una grazia singolare, da un pittore insigne, il Guazzoni, non è solo la storia della più famosa seduzione d'amore che vi sia stata nel mondo, non è solo la storia della donna più affascinante, dopo Elena greca, che abbia avuto l'antichità, Cleopatra, ma è una vera, intensa, profonda opera d'arte! (...)»

Matilde Serao in «Il Giorno», Napoli, 19 ottobre 1913.

«(...) Nella riproduzione - presentata ieri con clamoroso successo al teatro Nazionale ad un pubblico foltissimo d'invitati - del vibrante e palpitante episodio che costituisce il dramma più umano del secondo triumvirato, il pittore Enrico Guazzoni si è attenuto alla narrazione (...) che pone al centro degli avvenimenti unicamente la passione amorosa onde Marco Antonio fu preso per la bella regina d'Egitto. Il triumviro romano (...) vi appare come un imbelle visionario, perduto nell'adorazione di una creatura perfida e crudele. E, sullo sfondo di quest'amore peccaminoso, la figura di Ottavia (...) si aggira come la dolorosa immagine della moglie obliata e lontana, che, per disputare il marito all'amante fortunata, arma il braccio del fratello. Ora quella che fu soprattutto tragedia politica, si muta in dramma essenzialmente passionale, cioé più umano (...), più capace di essere espresso con i mezzi di cui la cinematografia dispone. E, nella rievocazione, quale stupenda abbondanza di motivi pittorici, quale molteplicità di episodi, quale vivace e affascinante fantasia in quel continuo succedersi di scene sempre nuove (...), rese con una ricchezza che sembra sorpassare ogni realtà d'arte e di vita! (...) La verità storica, mutata nella concezione fondamentale della grande tragedia, ritorna viva nei particolari, talvolta quasi inconsapevolmente, come per virtù di un acuto sentimento istintivo. (...) Questa Cleopatra, che per la paziente ricerca dei particolari d'ambiente, segna già un passo importante dell'evoluzione stupenda che in questo campo attende la cinematografia, è già di per sé strumento completo di un felice temperamento artistico messo a servizio dell'invenzione recente.

Marcantonio e Cleopatra (scena con Amleto Novelli)

Enrico Guazzoni compone, in mutevoli visioni di bellezza, sullo schermo bianco quei quadri che non ha potuto eseguire durante la sua giovinezza. E, se il fascino dell'ambiente naturale si associa al suo fortunato istinto, egli è capace di darci, come nello sbarco di Ottaviano in Egitto e nella lunga marcia notturna delle schiere romane, le scene più belle che forse siano apparse nella cinematografia. (...) Tutto egli sa sfruttare perché un perfetto equilibrio domini nel quadro, dove le figure isolate si associano in profonde armonie o le grandi masse si addensano, s'inseguono, si mostrano con effetti scrupolosamente calcolati. Poiché in questo giovane artista che fa della pittura vivente, è soprattutto vigile e desto quello che l'arte sembra aver dimenticato: il senso della composizione, quella facoltà cioé di far obbedire ogni figura, ogni linea, ogni colore ad una misteriosa legge di ritmo e di proporzione, di farle apparire come note in un accordo, di trasportare nella pittura i principi dell'armonia e del contrappunto, ciò che costituisce la pura essenza della musica.»

Arduino Colasanti in «La Tribuna», Roma, 5 novembre 1913.

«(...) *Marcantonio e Cleopatra* in quanto ad essere un capolavoro, non lo discutiamo, lo è; ma superiore al *Quo Vadis?* questo no, per una semplicissima ragione. Perché, nel mentre nel *Quo Vadis?* c'è la grandiosità storica, artistica e scenografica del *Marcantonio,* in questo manca la grandiosità del soggetto, denso d'interesse, del *Quo Vadis?* (...) Storia grandiosa nel suo contenuto passionale; esemplare di un amore classico, il cui ricordo è tramontato nei secoli, in quanto segna la fine del regno dei Faraoni; ma come soggetto cinematografico non vale certo la favola di Vinicio e Licia. (...) Le scene dei combattimenti sono eseguite meravigliosamente bene. Non si vede il solito comparsame che si agita a casaccio: si vede la lotta con un'impronta di verità sensazionale.

Magnifica la scena del trionfale ritorno di Ottaviano. Magnifici gli interni, magnifica e ben côndotta tutta l'azione. Vi si vede realmente tutto il talento del riproduttore del Quo Vadis? Ma che volete? Tutto ciò parla ai sensi, non scuote l'animo, sbalordisce, non commuove, piace, ma non interessa. Parla alla mente ma al cuore proprio no. (...) Nel dramma intimo, moderno, l'azione è tutto, e se proprio non è tutto, è molto. Nella tragedia l'azione è più scarsa. (...) Quell'interesse che in un dramma può mantenersi per quattro o cinque atti è dato da una serie di fatti, di episodi e di scene; nella tragedia è mantenuta dalla maestosità del dialogo, dalla classicità della lingua, dalla bellezza del verso e dalla virtuosità dell'artista. (...) In cinema ha poche o punte risorse per mancanza appunto della parola.»

Pier da Castello in «La Vita Cinematografica», Torino 25/22 agosto 1914.

«(...) The staging, stage management and general production of the picture are examples of the very highest kind of art, and offer final proof, if any proof be needed, that the cinematograph drama is a form of art second to none in its boundless possibilities, and, in some respects, greater than any other. (...) As far as the general public is concerned, it is not far short of the greatest entertainment ever offered. It is infinitely more wonderful than any ordinary stage production, and, as a drama, it is considerably finer and more moving than the average play. It seems almost unnecessary to point out the great good that such a picture as this does to the industry as a whole - *Antony and Cleopatra* constitutes a conclusive and incontrovertible answer to any critics - if any there be - who may still regard the cinematograph as unworthy the consideration of intelligent people. It proves, finally, that the moving picture camera is one of the most marvellous artistic instruments the world has ever known, and that its possibilities are nearly boundless.(...)»

«The Bioscope», London, October 2, 1913.

«The self imposed task has been amazingly well done, when we remember the difficulties encountered in the reproduction of exterior and interior views of the magnificent architectural structures of Alexandria, as they appeared just before the Christian Era. It required great courage and enterprise, as well as ripe knowledge and skill, to lead us back to the royal palace of the Ptolemies, to the subterranean vaults of the Temple of Isis, and to the massive pylons of that beautiful city. (...) The Cines people have succeeded admirably in this respect.

Superb scenes are the fall of Alexandria before Octavius; his triumphal entry afterwards at Rome; the landing of the Roman troops in Egypt by moonlight; the long and silent march to Alexandria (...). What terrific scenes are shown on the lofty flight of steps leading up to the royal palace entrance, and on the Nile within the city! The carnage has all the show of blood and death. The Cines supernumeraries - and there are 3500 of them in the scene showing the fall of Alexandria - are really a marvellous force. Seldom, if ever, do they fail to do the right thing, in the right way, at the right time; and this, it must be remembered, is largely due to able direction. (...) Those beautiful moonlight effects, taken in the eye of the sun, in the afternoon of a cloudy day, with a veiled lens, are so convincing and artistic that one must cry "bravo!". I refer to the scenes showing the landing of the Roman troops in Egypt and to the showing of the beginning of their march to Alexandria. One of these scenes is finely tinted, and gives the effect of an exquisite and gigantic land and sea view in water colors. (...)

The Cleopatra of Signora Gonzales is an able characterization. This lady, like Cleopatra, is of middle height: but slightly exceeds the prototype in avoirdupois. Signora Gonzales is graceful and possesses a beautiful and expressive face. Her acting at all times shows keen intelligence and a firm grasp of the situation in hand. The death scene, which is admirably

Marcantonio e Cleopatra (Amleto Novelli, Gianna Terribili Gonzales)

done, is stately and affecting. Signor Novelli lacks the height and commanding presence that would make his Antony fully acceptable. (...)»
James S. McQuade in «The Moving Picture World», New York, January 10, 1914.

frasi di lancio in Italia:

«La messa in scena di questo grandioso lavoro storico della Cines è quanto si può immaginare di più curato e di più preciso, i costumi e le scene, espressamente disegnati da valenti artisti, sono di grande fedeltà storica ed hanno il pieno risalto della realtà. Le grandi scene d'insieme sono dei mirabili quadri scenici. I momenti culminanti dell'azione passionale e di quella guerresca sono resi colla massima forza di rappresentazione e la più perfetta evidenza artistica. Anche in questa film, l'arte del pittore E. Guazzoni, che già tanto entusiasmo ha destato col *Quo Vadis?*, ha saputo mostrare quanto egli nobilmente senta l'arte cinematografica.»

Negli Stati Uniti: «In seven truly parts. The World-Old story of a man's Transcendent, soul-destroying, empire-devastating love - Unfolds itself amid a splendor of setting, a profusion of elaborate costuming and the charms of perfect pantomime. - This is the Art of Cines - the Genious of the Master-Picture Maker.» «An eight-part Kleine-Cines of wondrous beauty! From the Genius of Cines comes that World-Old ever new tragedy of Antony, "the powerful one", whose infautation for the beautiful Cleopatra changed the boundaries of modern Europe and altered the history of christendom! With material so rich in romance and adven-

ture; with the lavish wealth of costume and ensemle so characteristic of the period - and, above all, in the Art of the Master Picture Maker, we believe you can better imagine than we can describe the kind of subject you are offered in *Antony and Cleopatra.*»

nota:

In occasione del lancio del film, Guazzoni spiegò le proprie scelte e intenzioni in una interessante intervista («Il Giornale d'Italia», Roma, 4 novembre 1913; riprod. da M. A. Prolo nella sua Storia del cinema muto italiano, *Milano, Poligono, 1951, pp. 55-56). Episodi della lavorazione del film (come lo sbarco dei legionari ad Anzio) vennero illustrati con servizi sui quotidiani nazionali. Il film venne poi presentato in anteprima al Teatro Vittorio Emanuele di Torino; a Roma il film uscì al Teatro Nazionale; a Parigi venne lanciato dal concessionario L. Aubert con una anteprima a inviti alla sala del Colisée, di cui parlò tutta la stampa francese.*
In Inghilterra il film venne presentato in anteprima alla Queen's Hall di Londra, e per l'occasione era presente anche Gianna Terribili Gonzales, che rilasciò un'intervista all'importante periodico «The Bioscope»; in Inghilterra - dove il film venne ceduto per tre anni a un distributore per la somma di 215 mila lire - la pubblicità segnalava che era costato 40 mila sterline. Negli Stati Uniti l'importatore George Kleine distribuiva il film assieme a una apposita partitura musicale di George Colburn composta di 21 brani (tra i quali arie della Tosca *e pezzi di Gounod e Wagner).*
In Italia il visto di censura viene concesso a condizione «che sia ridotta e castigata la parte di Marcantonio nella scena con Cleopatra al n. 10 della parte prima "Per un bacio darei l'impero", e che sia ridotta e castigata la parte di Cleopatra nella danza del ventre al n. 26 della parte seconda.»

Il film è anche noto con il titolo Antonio e Cleopatra.

Il maresciallo d'alloggio

p.: Vesuvio Film, Napoli - **v.c.**: 1189 del 1.12.1913.

La "Maria Luisa"

p.: Cines, Roma - **d.d.c.**: 10.2.1913 - **lg.o.**: m. 208.

«Dopo le nozze di sua figlia, a papà Tommaso, vecchio pescatore, non resta che la gioia della pesca e nessun'altra compagna che la propria barca, la "Maria Luisa". Ogni giorno, all'alba, parte per il mare aperto, immerge la sua rete e quale felicità nel ritirarla piena di pesce! È una gioia, e anche il pane, nero e secco, ma assicuratogli dal suo lavoro.
Un giorno di tempesta, la "Maria Luisa" cola a picco: papà Tommaso si salva, ma ora è senza lavoro e umiliato dal dover dipendere dalla figlia e dal genero. Ma nel villaggio di pescatori la solidarietà è forte: tutti insieme, di nascosto, costruiscono una barca, una nuova "Maria Luisa" per il vecchio Tommaso, i cui occhi brilleranno di lacrime di felicità il giorno in cui potrà riprendere il mare.»
(«Bulletin Hebdomadaire Aubert», Paris, n. 81/1913)

dalla critica:

«Belle scene, intense di sentimento, che hanno la loro conclusione nel profondo affetto che ha un'intera popolazione verso un bravo vecchio marinaio sfortunato.»
Walter Smith in «La Cinematografia Italiana ed Estera », Torino, n. 146, 20 febbraio 1913.

Marinaio di Bell'Isola

p.: Vesuvio Films, Napoli - **v.c.**: 143 del 1.12.1913 - **lg.o.**: m. 780.

dalla critica:

«*Marinaio di Bell'Isola* della Vesuvio non si poté proiettare per più di uno spettacolo. Un lavoro così sconclusionato non lo si era mai visto. Nulla in questo parto della Vesuvio si è potuto ammirare: non intreccio nel dramma, non svolgimento artistico, non bella fotografia.»
Raimondo Paglietti (corr. da Cagliari) in «La Vita Cinematografica», Torino, n. 22, 30 marzo 1914.

Maritza (episodio della guerra bulgara)

s.: Arrigo Frusta - **f.**: Giovanni Vitrotti - **int.**: Erna Hotzak - **p.**: S. A. Ambrosio, Torino - **v.c.**: 5928 del 26.12.1914 - **d.d.c.**: 28.2.1913 - **lg.o.**: m. 561.

Nell'harem di Mohamed Pascià, uno dei caporioni più influenti di quell'esoso partito giovane turco che ha condotto in rovina l'impero degli Osmani, Maritza, bel fiore di donna cristiana, strappata dalla mano brutale del musulmano oppressore alle desolate pianure della Macedonia. Maritza nell'onta di essere la quarta moglie di un obeso pascià, sente in cuor la nostalgia della patria bulgara e l'odio acerrimo contro il suo tiranno.
Innamoratasi di un giovane ufficiale bulgaro, Nicola Joutcheff, venuto dal pascià per recargli le domande di riforma richieste dalla Bulgaria per la Macedonia, lo incontra di nascosto in un tugurio di Istambul. Poi però il giovane è richiamato in patria perché è scoppiata la guerra, e anche Maritza segue il pascià al fronte come infermiera della Mezzaluna. Nicola cade prigioniero dei turchi e, avendo rifiutato di tradire i suoi, il pascià ne ordina la fucilazione: ma Maritza, con uno stratagemma, riesce a farlo evadere, comprando i guardiani del suo innamorato con l'oro, e a fuggire in automobile con lui verso le linee bulgare. Scoperti e impossibilitati a proseguire dal terreno paludoso, i due amanti sfidano gli inseguitori turchi con le armi e muoiono crivellati di colpi: ma la loro morte è gioiosa, essi muoiono con negli occhi la visione della vendetta, la visione dei reggimenti che contrattaccano vigorosamente i turchi.
(dalla pubblicità Ambrosio, in «La Vita Cinematografica», Torino, n. 1, 15 gennaio 1913)

dalla critica:

«È un dramma moderno, che riproduce un bellissimo episodio della Guerra bulgara. Interessa vivamente il.pubblico.»

Noemi Ternelli in «L'Illustrazione Cinematografica», Torino, n. 13, 5/10 luglio 1913.

La martire

int.: Gustavo Serena - **p.**: Cines, Roma - **d.d.c.**: 10.2.1913 - **lg.o.**: m. 718.

Vidal vuol far sposare la figlia Emma per poter vivere in libertà con la propria amante, la bella Colette. Emma ama un giovane vicino di casa, Ugo, ma suo padre la costringe a sposare invece il conte Luciano: e così avviene, dopo il vano tentativo di Ugo di impedire il matrimonio provocando il rivale a duello (è lui stesso a rimanere ferito). Ugo lascia Parigi per dimenticare.
Tre anni dopo, Emma ha una figlia, ma non ha ancora dimenticato Ugo, anche perché il marito la trascura. Corteggiata dal cognato Silvio, lo respinge: e quando questi, per indurla a cedere, invia a Luciano una lettera con la firma di una nota mondana, Emma preferisce rivolgersi a suo padre perché la riporti a casa con la figlia: ma Colette fa in modo che Vidal non l'accolga. Emma si dispera; e deve anche vegliare la figlioletta che si è gravemente ammalata. Di passaggio a Parigi, Ugo cerca di rivedere Emma: Silvio li vede insieme e, geloso, avverte il fratello: Luciano fa una scenata alla povera donna, che riesce tuttavia a convincerlo della propria innocenza. La malattia della figlia le impedisce ancora una volta di andarsene: poi la bambina muore; dopo il funerale Emma scappa e raggiunge, morente, la porta della casa paterna, che ben prima avrebbe dovuto aprirsi per lei.
(dalla pubblicità Cines in «Le Courrier Cinématographique», Paris, n. 4, 24 janvier 1913)

dalla critica:

«(...) Una film bellissima che come sempre ha incontrato un successone. Il bravo artista Gustavo Serena (...) à [sic] interpretata la sua parte con arte e finezza non comuni. Ottimi i decori e la messa in scena.»
G. Campagna (corr. da Alessandria d'Egitto) in «La Vita Cinematografica», Torino, n. 17, 15 settembre 1913.

«(...) Dramma molto commovente, grandioso, con sfarzosa messa in scena e di lungo metraggio.»
Cam (corr. da Parma) in «La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica », Torino, n. 233, marzo 1913.

«Grandiose scene di vita vissuta, ed in cui la protagonista beve fino alla feccia l'amaro calice d'ogni più cocente dolore.»
Walter Smith in «La Cinematografia Italiana ed Estera», Torino, n. 146, 20 febbraio 1913.

nota:

Presentato in censura per il regolare nulla osta, il film non lo ottenne, per cui dal 22 settembre 1914 ne venne vietata l'ulteriore circolazione.

Mascar contro Picomas

p.: Cines, Roma - **v.c.**: 4395 del 16.9.1914 - **d.d.c.**: 27.2.1913 - **lg.o.**: m. 544.

«Mascar e Picomas sono due intraprendenti avventurieri che spesso si trovano a rivaleggiare tra di loro. Il caso li mette in contatto con Stroom, un celebre miliardario, che ha una figlia bellissima di nome Maud.
Entrambi se ne invaghiscono, e Picomas la chiede in sposa, ma ne riceve un rifiuto: Maud ama Guy Arrick, un gentiluomo del suo mondo, col quale intende sposarsi. Ma Picomas non demorde e fa rapire la giovane il giorno delle nozze e la rinchiude nella torre del silenzio. Ma per quanto silenziosa, la torre non conserva a lungo il suo segreto a Mascar, il quale la scala e porta in salvo Maud, sperando a sua volta di essere prescelto dalla fanciulla.
Né l'uno né l'altro dei due avventurosi ribaldi otterrà il cuore di Maud, che batte sempre di più per Arrick. Avranno solo imparato da questa sfortunata impresa che solo l'essere uniti può dargli forza, e che, comunque, la forza non crea l'amore.»
(«Le Courrier Cinématographique», Paris, n. 6, 8 février 1913)

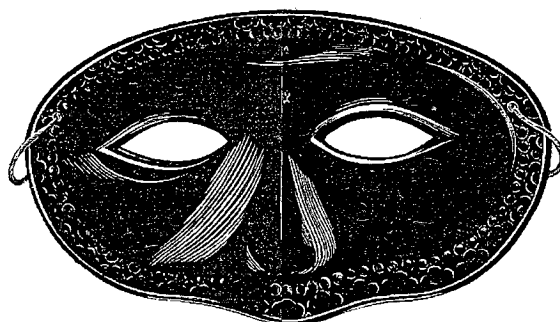
dalla critica:

«This two-part feature offering is an artistic production in all save the construction of its story. Its plot is coherent enough and, with the exception of one very weak part, plausible

CINÈS - 28 Février

MASCAR

Long.: 544 mètres

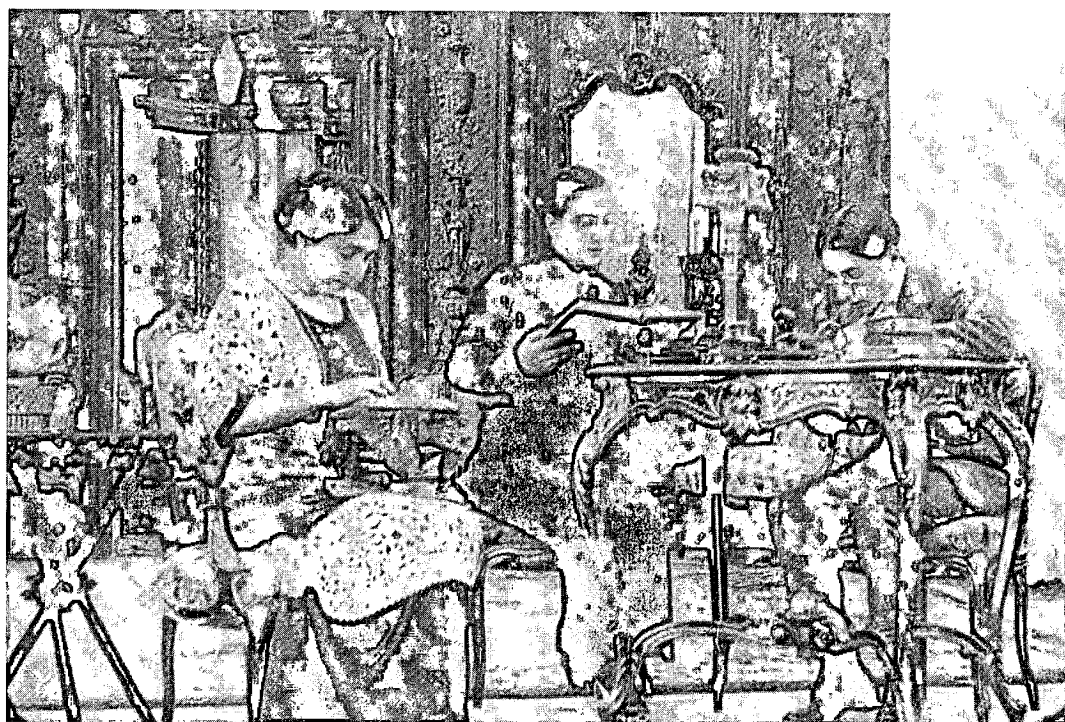
Affiches en Couleurs

Affiches en Couleurs

Long.: 544 mètres

contre

PICOMAS

Célèbre Match de deux Aventuriers

Mascar contro Picomas (pubblicità in Francia)

La maschera della bellezza

enough to interest. (...) The ending in which the good brother gets the widow is a bit too sentimental for most of us, we fear. The picture has some fine scenes, such as an Italian court of justice, Italian prisoners at work, etc. The players are natural; the photography is very clear, and many of the backgrounds are full of beauty.»
«The Moving Picture World», New York, October 11, 1913.

Il film è anche noto con il titolo Mascar contro Picomar.

La maschera della bellezza

int.: Ettore Berti - **p.**: Film d'Arte Italiana, Roma/S. A. Pathé Frères, Parigi - **v.c.**: 2083 del 24.12.1913 - **d.d.c.**: febbraio 1913 - **lg.o.**: m. 520 (due atti).

Il banchiere Forcioli muore improvvisamente lasciando la moglie e una figlia senza mezzi di fortuna.
Lola Forcioli si mette alla ricerca d'un impiego. Giovane bellissima, di spirito e di cuore, Lola sveglia la gelosia delle donne, mentre è fatta segno alle proposte galanti degli uomini. La ragazza decide allora di rinunciare alla sua bellezza, che gli chiude tutte le porte.
Camuffatasi da *miss* inglese, con i capelli tirati sulle tempie, con gli occhi divini nascosti dietro le lenti gialle d'un paio d'occhiali, Lola, diventata la sua propria caricatura, acquista il diritto di guadagnarsi da vivere.
Nella famiglia ove è stata assunta come istitutrice, Lola incontra il capitano Leonardo. Bell'uomo, buono, un po' sentimentale, il capitano si diverte alle spalle di Lola, senza essersi accorto della meravigliosa bellezza della giovane. Egli le fa una corte assidua, fino a che Lola prende la sua rivincita, sollevando per un istante la maschera che cela la sua bellezza...
L'ufficiale comincia ad amare veramente Lola... ed anche a soffrire, poiché la giovane, rifuggendo una felicità che ritiene non adatta a lei, decide di abbandonare la casa, per ritornare al capezzale della mamma malata. Ma le sfugge una confessione involontaria, e il capitano, ormai certo di essere amato, cerca di cogliere sola la giovane.
La maschera cade definitivamente... Il capitano Forcioli sposerà la bellissima Lola.
(«Rivista Pathé», Milano , n. 96, 16 febbraio 1913)

dalla critica:

«(...) commedia sentimentale di delicata interpretazione.»
Aldo Bortoluzzi (corr. da Trieste) in «La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica», Napoli, n. 238, 24 aprile 1913.

frase di lancio:

«Commovente commedia drammatico-sentimentale in due atti.»

Il film è anche noto con i titoli Maschera di bellezza *e* Sotto la maschera.

Mastro Titta

p.: Aquila Films, Torino - **v.c.**: 6519 del 20.1.1915 - **d.d.c.**: febbraio 1913 - **lg.o.**: m. 570.

«Giovanni senza-cuore, soprannominato "Re del sangue", a causa della sua crudeltà, ha imprigionato il principe Geoffroy, strappandogli il trono. Un giorno, una strega gli predice che morirà nel momento della liberazione del principe; allora Giovanni incarica il boia, mastro Titta, di accecare e poi sopprimere il prigioniero. Ma il carnefice, che ha una figlia cieca, non ha la forza di compiere un atto così nefando e, liberato Geoffroy, lo nasconde in una caverna, dove ogni giorno sua figlia gli porterà da mangiare. Giovanni ha una visione allucinante: crede di vedere Geoffroy che gli grida vendetta; sospetta allora che Mastro Titta non abbia eseguito il suo ordine e per farlo confessare, lo sottopone alla tortura. Nel frattempo, i partigiani del principe liberano Geoffroy e attaccano il castello dell'usurpatore, che trova la morte nella fuga.
Geoffroy sale al trono: al suo fianco è la figlia del boia. Mastro Titta, stremato dalle sevizie di Giovanni senza-cuore è morto prima di vedere la restaurazione lealista.»
(«Bulletin Hebdomadaire Lux», Paris, n. 12, 1913)

Un match

p.: Cines, Roma - **v.c.**: 131 nel 1.12.1913 - **d.d.c.**: 17.5.1913 - **lg.o.**: m. 296.

«Il giovane e sportivo Luigi Vitali viene presentato alla famiglia Vernieri e presto si guadagna la simpatia della bella Giovanna, la figlia. La cosa non piace al barone Severi, che aspira alla mano della ragazza: ne seguirà un duello, per fortuna senza conseguenze, ma che farà comprendere a tutti, dalla trepidazione dimostrata da Giovanna al momento dello scontro, quanto grande sia divenuto il suo amore per Luigi.
Epperò lo sport non rende e Vernieri padre, pur simpatizzando col giovane, gli rifiuta la mano della figlia.
Ma è poi vero che lo sport non permette anche di guadagnare? Luigi si impegna in varie discipline: automobilismo, foot-ball, pugilato, e in quest'ultimo vince trentamila lire messe in palio per il match.
Dinnanzi al brillante risultato, Vernieri accetta Luigi come genero.»
(«Le Courrier Cinématographique», Paris, n. 20, 17 mai 1913)

Mater!

r.: Ubaldo Pittei - **int.** e **pers.**: Mignon Vassallo (Lena), Ubaldo Pittei (Giorgio Orrait), Tina Ceccacci (Madame Leduc, la chiromante), Lidia Gauthier (Colette Darmond) - **p.**: Latium Film, Roma - **v.c.**: 5939 del 24.2.1915 - **d.d.c.**: luglio 1913 - **lg.o.**: m. 850.

«Giorgio Orrait, amante da vari anni della mima Colette Darmond, trova presso i propri genitori tale opposizione al suo progetto di sposarla che, durante una visita ai suoi all'Avana, decide di non tornare più e di lasciarla liquidandola con una somma di denaro. Per fargli cambiare idea, e seguendo i suggerimenti di una chiromante (madama Leduc), Colette scrive a Giorgio di essere incinta e ci riesce, Giorgio la sposerà; per sostenere l'inganno fa passare poi per suo la neonata di un'altra, la povera cameriera Lena, che ottiene però di restare accanto alla propria creatura come nutrice e come cameriera. Rassicurata, Colette torna alla sua vita scapestrata; e una notte, quando in casa scoppia un incendio, Colette fugge abbandonando la bambina, che invece Lena interviene eroicamente a salvare: è l'occasione per Giorgio di apprendere la verità e di scacciare Colette. Per vendicarsi e per costringere l'amante a sposarla, quest'ultima scrive alla chiromante proponendole di rapire la bambina: ma Giorgio scopre in tempo il progetto e, deriso da Colette, la ferisce con una rivoltellata. Dopo alcuni mesi Giorgio è assolto e può tornare in America con la bambina e con Lena, che presenta ai genitori come la sua donna.»
(dalla pubblicità Latium in «La Cinematografia Italiana ed Estera», Torino, n. 149, 15 aprile 1913)

dalla critica:

«*Mater!* film di lungo metraggio, che comprende un grande dramma moderno, protetto dalla legge sui Diritti d'Autore. Si apre questo dramma meraviglioso con una situazione affatto nuova, che rivela l'amore filiale da una parte e l'amore sagace dall'altra. Il primo cede al secondo. Mezzana la furberia, l'amore materno cede il frutto delle proprie viscere a chi non è madre, ma vuole, per calcolo e per salvare la situazione apparire tale. La vera madre, però, non si separerà mai dalla sua creatura, prima quale nutrice e poi quale cameriera. (...) C'è, tra le altre bellissime, una scena davvero emozionante: quella in cui la vera madre sfida, affannosa, irresistibile, ogni pericolo per salvare dal fuoco la sua creatura, mentre l'altra vilmente fugge. Bellissima scena quella pure del ferimento di Colette, la abbietta mima venale, e giustificatissima. (...) Pellicola, insomma, moralissima, umana senza volgarità, e dove la parte migliore della natura umana trionfa, a scapito della peggiore. Caratteri indovinatissimi, ben sostenuti, artisti che hanno *le physique du rôle*, punto esagerati, umani davvero; *decors* inappuntabili, e fotografia superiore ad ogni elogio.»
«La Cinematografia Italiana ed Estera», Torino, n. 149, 15 aprile 1913.

«*Mater* della Latium è un dramma commoventissimo e l'argomento bello e non comune è trattato con molta spigliatezza. Bene l'interpretazione.»
Corrado di Fazio (corr. da Napoli) in «L'Illustrazione Cinematografica», Milano, n. 9, 5/10 maggio 1913.

«La giovane casa italiana Latium Film vuole anch'essa annoverarsi fra le migliori marche nazionali, e in verità gli ultimi lavori fanno sperare che presto il suo desiderio si tradurrà in

fatti. Ce ne dà affidamento la cura minuziosa ch'essa mette nel porre in scena i suoi efficaci lavori drammatici, cura che essa rivela dalla scelta del soggetto alla esposizione dei particolari.
Ottima interpretazione artistica e certamente ottimo il *metteur en scène*, che spiaceci non conoscere e non poterne perciò ricordarne il nome.
Eccellente la fotografia.»

«Eco Film», Torino, n. 5, luglio 1913.

«Argomento bello e non comune come non accade spesso d'incontrare. È un dramma commovente. Bene anche l'interpretazione.»

«L'Illustrazione Cinematografica», Milano, n. 13, 5/10 luglio 1913.

Mater dolorosa

r.: Mario Caserini - **s.**: dal romanzo (1882) di Gerolamo Rovetta - **rid.** e **sc.**: Arrigo Frusta - **int.**: Mary Cléo Tarlarini, Mario Bonnard, Luigi Chiesa, Giulietta De Riso, Mario Voller Buzzi - **p.**: S. A. Ambrosio, Torino - **v.c.**: 1963 del 26.10.1914 - **d.d.c.**: 7.3.1913 - **lg.o.**: m. 734/799.

dalla critica:

«Buon soggetto e bella fotografia. Esecuzione meritevole d'ogni elogio, da parte specialmente del grande Bonnard, che ha saputo nuovamente riaffermarsi attore impareggiabile. Anche Gigi Chiesa ha nuovamente provato d'avere molte qualità (...).»

Metellio in «La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica», Napoli, n. 234, 27 marzo 1913.

«(...) *Mater dolorosa* non piacque. Si rappresentò al cinema Colonna [a Roma] dove per due sole sere tenne il manifesto.»

«Il Maggese Cinematografico», Torino, n. 2, 10 maggio 1913.

«La trama non è nuova, né suscita interesse vivo negli spettatori, ma la film acquista un certo valore per l'ottima interpretazione della brava attrice, Mary Cléo Tarlarini, alla quale porgiamo i nostri complimenti.»

Il rondone in «La Vita Cinematografica», Torino, n. 7, 15 aprile 1913.

Un matrimonio ben assortito

r. e **s.**: Emilio Vardannes - **int.** e **pers.**: Emilio Vardannes (Bonifacio) - **p.**: Milano Films, Milano - **v.c.**: 5379 del 18.11.1914 - **d.d.c.**: gennaio 1913 - **lg.o.**: m. 185.

«Al povero Bonifacio gli affari non sono andati bene, ed i suoi creditori, dopo aver pignorato ogni suo avere, ora li vendono all'asta. Disperato, Bonifacio si allontana, deciso a gettarsi nel fiume. Lungo la strada incontra un uomo senza gambe, che si trascina in un carrettino. Nessuno rimane insensibile di fronte a tale disgrazia, tutti danno un obolo.
E sulla testa di Bonifacio s'accende una lampadina: adatta un vecchio contenitore di uova con delle rotelle, poi si infila dentro, imitando il mutilato. E con grande incasso di elemosine. Tra le persone più impietosite v'è un filantropo che insiste per portarlo in un istituto per amputati, dove Bonifacio conosce una donna anche lei senza gambe ed in un carrozzino simile al suo. I due socializzano e presto Cupido scocca due frecce. Bonifacio e la sua bella decidono di sposarsi e chiedono al filantropo di presenziare alle nozze. Questi, commosso, decide di costituire una cospicua dote per i due sventurati, i quali però, dopo aver pronunziato il fatidico sì, balzano entrambi dalle carrozzine - anche lei fingeva - e si danno a precipitosa fuga col malloppo, lasciando il filantropo a giurare che mai più sarebbe stato così credulone nel futuro.»
(«The Bioscope», London, February 13, 1913)

Il matrimonio di Kri Kri

int. e **pers.**: Raymond Frau (Kri Kri), Lea Giunchi (la moglie), Lorenzo Soderini (il rivale) - **p.**: Cines, Roma - **v.c.**: 934 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: 8.9.1913 - **lg.o.**: m. 187.

«Le avventure più originali sono quelle che appaiono a volte più inverosimili. Come ad esempio la metamorfosi di questi due fidanzati che improvvisamente diventano tre. Kri Kri, la cui reputazione di creatore di idee astute è oramai arcinota, ci mostra come arrivare a sbarazzarsi di un rivale ingombrante. È vero che in questo caso ha il suo peso anche l'intervento di sua sorella, ma in definitiva è grazie alla sua presenza di spirito che il nostro eroe riuscirà a sostituirsi abilmente al posto del suo concorrente.»
(«Bulletin Hebdomadaire Aubert», Paris, n. 112/1913)

Il matrimonio segreto

r.: Camillo De Riso - **s.**: Camillo De Riso - **f.**: Giacomo Farò - **int.**: Camillo De Riso, Fanny Ferrari, Dante Cappelli, Desy Ferrero, Gentile Miotti, Federico Pozzone, Felice Metellio - **p.**: Film Artistica "Gloria", Torino - **v.c.**: 1954 del 17.12.1913 - **lg.o.**: m. 550 (due atti).

«Lo zio parte per un lungo viaggio ed il nipote approfitta di questa assenza per sposare senza contrasti un'avvenente fanciulla, realizzando un lungo sogno d'amore. Lo zio ritorna prima del tempo e il nipote, per allontanare la burrasca, presenta la moglie quale cameriera in aiuto alla vecchia donna di servizio, sdentata e borbottona. Il grembialino candido e la linda cuffietta, i vezzi birichini della nuova recluta, colpiscono lo zio che si sente attratto a farne la servile compagna della sua vita sconsolata di scapolo impenitente. Dopo un buon pranzetto, tra sorrisetti maliziosi, tra zio e nipote un patto viene concluso: assolderà lo zio ai suoi servizi la cameriera, ma in cambio acconsentirà al nipote di sposare senza contrasti la donna che egli ama. Si giura solennemente... e dopo pochi istanti, lo scaltro nipote caccia tra le braccia dello zio, che ansioso attende, la vecchia bacchettona, mentre, smascellandosi dalle risa, dà l'annunzio dell'avvenuto matrimonio segreto.»
(dal volantino pubblicitario)

dalla critica:

«Il canevaccio di questa commediola brillante è assai semplice e direi quasi primitivo: siamo ben lontani dalle salaci e piccanti *pochades*, che oramai hanno invaso anche il cinematografo.
Il marito che fa passare sua moglie per la propria cameriera agli occhi dello zio, ufficiale superiore di Marina che da sua parte se ne innamora, divenendo per giunta anche rivale della propria ordinanza nonché del giardiniere, appartiene all'antico repertorio; ma questo film piace e diverte perché vi abbondano deliziosi quadretti di genere, ed anche per virtù della veramente artistica interpretazione della signorina Fanny Ferrari, una figurina graziosa e affascinante, nonché dei signori De Riso e Cappelli.
Non mi piacque l'artista incaricato della parte del giardiniere: bene invece l'ordinanza.»
E. Bersten in «Il Maggese Cinematografico», Torino, n. 4, 25 febbraio 1914.

La memoria dell'altro

r.: Alberto Degli Abbati - **s.**: baronessa De Rege - **f.**: Angelo Scalenghe - **int.** e **pers.**: Lyda Borelli (l'aviatrice Lyda), Mario Bonnard (Mario Alberti), Vittorio Rossi Pianelli (il principe di Sévre), Letizia Quaranta (Cesarina), Felice Metellio (il giornalista), Emilio Petacci - **p.**: Film Artistica "Gloria", Torino (film n. 22) - **v.c.**: 2084 del 24.12.1913 - **p.v.**: gennaio 1914 - **lg.o.**: m. 1650/2000 (sei parti).

La memoria dell'altro (Lyda Borelli)

La memoria dell'altro (Lyda Borelli)

Lyda, giovane aviatrice, noncurante dell'assidua corte del principe di Sévre s'innamora di un giovane giornalista, Mario Alberti e lo invita a casa sua. Pur essendo fidanzato con Cesarina, Mario accetta l'invito: la fidanzata, colpita da un sospetto, lo segue e, con il cuore affranto, assiste a una scena d'amore con Lyda. Approfittando di una breve assenza della rivale, Cesarina riesce a indurre Mario a lasciare Lyda: rimasta sola, quest'ultima accetta l'amore e le ricchezze del principe di Sévre.
Qualche tempo dopo, a Venezia, Lyda e il principe sono nell'intimo divisi dalla "memoria dell'altro"; e quando in un teatro Lyda rivede Mario, la passione si riaccende ed elle fugge col suo amore a Parigi. I due amanti sono felici. Ma un giorno Mario cade ammalato ed è costretto a letto per mesi: la coppia è presto ridotta alla miseria. Lyda va a cercare aiuto e lo trova solo nella generosità di alcuni apaches, per i quali ha danzato in una taverna. Ma al ritorno a casa, Mario è morto. Disperata e anche lei ammalata, Lyda si spegne nella triste corsia di un ospedale, dopo aver ricordato un'ultima volta il suo amore.
(«La Vita Cinematografica», Torino, n. 1, 7 gennaio 1914)

dalla critica:

«Non era facile invero filmare il soggetto intimamente drammatico e passionale di questo lavoro, dovuto alla Contessa De Rege. In esso è una continua incessante lotta di opposti e forti sentimenti, uno studio psicologico e sottile di anime travagliate da passioni indomabili ed irraggiungibili.
Mario Alberti, il valoroso giornalista, è con l'animo in lotta per due passioni ugualmente veementi: l'amore della sua adorata amante Cesarina, fatto di ricordi, di attenzioni, di carezze e di sorrisi; amore al quale egli non sa e non può sottrarsi; venuto dall'abitudine, dalla comunanza di vita; l'amore nuovo e folle, che all'arditezza ed al valore sportivo quale aviatrice di gran fama, e chanteuse abilissima, unisce il fascino delizioso e maliardo di donna squisitamente sensibile, leggiadramente voluttuosa e seducente.
Il Principe di Sévres, perdutamente innamorato di Lyda e conscio di non essere corrisposto, è continuamente con l'animo in tumulto perché non è sicuro della sua consorte e non riesce in alcun modo neanche a farsi tollerare.
Lyda, dal canto suo, che ama Mario con tutta la possanza e l'ardore di un amore intimamente sentito, di un amore che non ammette barriere di sorta e che infrange ogni ostacolo, non sa e non può fingere col Principe suo marito, e soffre tutte le angosce di chi non può raggiungere l'oggetto dei propri pensieri, dei suoi sogni, del suo amore.
Cesarina, infine, la devota e affezionata amante di Mario, non sa rassegnarsi a vedersi rubare il suo adorato compagno, e si dispera e vigila costantemente con l'ansia nel cuore, con i lucciconi agli occhi.
Arduo era (...) far risaltare perfettamente sulla pellicola la evoluzione, le genesi, di tutte queste contrastanti e ugualmente potenti espressioni. Pur devo aggiungere subito che la nuova e già ormai poderosamente affermata Casa Torinese vi è riuscita non solo, ma vi è riuscita magnificamente. Nulla infatti è stato trascurato, ed il pubblico, nel seguire le scene della film, vi si appassiona e rivive la vita dei singoli personaggi, come se stesse a teatro, ed impaziente aspetta la fine... (...)
Pensare che una volta le films si giudicavano con un solo aggettivo: buona, cattiva, divertente, noiosa, interessante, stupida, ecc.: ora la *première* di una film assurge all'importanza della prima rappresentazione di un qualsiasi altro lavoro teatrale. (...) Lyda Borelli ha fatta una creazione del personaggio che ha il suo nome medesimo, semplicemente meravigliosa, superba, per potenza e naturalezza di espressioni; suggestiva e piena di mille seduzioni nei momenti di languore; straordinariamente espressiva nei momenti di abbandono, di tristezza e di desolazione. Oserei dire, se possibile, che ha superata se stessa e che in que-

sto suo secondo lavoro cinematografico è riuscita assai meglio che nella prima film.
Mario Bonnard le è stato degno compagno, e sono lieto di tributare ogni mia lode a questo giovane e valoroso artista, che a fianco di Lyda Borelli ha integrate e superbamente accomunate le sue ottime qualità di attore efficacissimo, e nel contempo sobrio, misurato e corretto. (...)
Mi è grato poi in particolar maniera rivolgere un elogio incondizionato ad Alberto Degli Abbati per la splendida messa in scena, ed al valente operatore Angelo Scalenghe per l'impeccabile parte tecnico-fotografica. Sfarzosissima e grandiosa la messa in scena: deliziosi, suggestivi, incantevoli i quadri esterni riproducenti i più pittoreschi luoghi di Venezia. (...)»
Eliseo Demitry in «La Vita Cinematografica», Torino, n. 1, 7 gennaio 1914.

«(...) V'è qualche cosa di voluto in questo lavoro, v'è dell'artifizio, ma l'ottima esecuzione e la smagliantezza dei quadri rende accettabile l'uno e l'altro. Non è troppo assurdo il credere che l'autrice (Contessa de Rege) abbia tenuto conto, nell'ideare questo lavoro, non soltanto delle rari doti artistiche dell'artista, ma anche delle sue attitudini speciali di aviatrice, di automobilista e di ballerina. Infatti Lyda Borelli esordisce in questo lavoro, spiccando un magnifico volo su un aeroplano. Poi guida per un buon tratto, con massima disinvoltura, un'automobile, e balla magnificamente la danza degli *apaches*. (...) Ma ciò che rende maggiormente pregevole questo film, oltre ai meriti rappresentativi, è la smagliantezza dei quadri. Belli per composizione, magnifici per chiaroscuro. Sono degli acquerelli finissimi sotto ai quali si dovrebbe scrivere come nelle antiche incisioni: Alberto degli Abbati ideò - Angelo Scalenghe incise, *pardòn*... fotografò. (...)»
A. Berton in «Il Maggese Cinematografico», Torino, n. 1, 10 gennaio 1914.

«(...) [La messa in scena] non fu certamente all'altezza dell'altro indimenticabile lavoro *Ma l'amor mio non muore*. La innovazione che la Gloria aveva portato, e cioé di prendere i quadri a distanza, in maniera che scena e persona venivano naturalissime, venne questa volta a torto abbandonata. In più questa volta la messa in iscena non fu solamente comune, ma anche in certi punti scarsa. Certamente dalla Gloria ci aspettavamo di più. Tutti gli esterni invece, specialmente quelli di Venezia, furono splendidi, dal primo all'ultimo.
Che dobbiamo dire di Lyda Borelli? Semplicemente straordinaria. Quasi sempre presa di primo piano, ella ha dimostrato al pubblico che non ha agito così macchinalmente, ma che si immerse completamente e con passionalità della sua non facile parte. (...) Il pubblico assai numeroso, ebbe la soddisfazione di applaudire lungamente la Borelli in persona, la quale assisteva allo spettacolo.»
Hover (corr. da Milano) in «Il Maggese Cinematografico», Torino, n. 8, 10 maggio 1914.

«L'autore di questo film C. Derege ha inteso darci una scena di possente amore oppure una integrazione dell'amore stesso portandolo oltre i suoi confini naturali, oltre la morte? Saremo propensi per il primo, benché il titolo induca diversamente e questo perché l'estensione concessa alla prima parte coinvolge il vero dramma di queste anime e solo la parte conclusiva è affidata alla seconda.
Così l'amore di Mario e Maria ha la padronanza del dramma e la sua robusta sanità e fervorosa ricchezza, il respiro poetico e umano, il calore ed il colore della sua intimità hanno il prestigio e la grandezza delle cose travolgenti. (...)
Soggetto romantico o meglio poetico - Luigi Siciliani ne ha fatto oggetto di una sua potente lirica - ma trattato con senso vivissimo della verità psicologica, con soavità e robustezza di accenti umani, con sincera visione del processo evolutivo del dramma. L'autore è stato

sapiente nell'ordire le fila, sapiente nell'intesserle, sì che l'interesse procede man mano che l'azione procede e i personaggi diventano famigliari.
Perciò, analizzazione e penetrazione degli stati d'animo singolari, creazione di un'atmosfera speciale in cui il racconto deve muoversi e completarsi, sfondo di ambiente in un rilievo efficace. Ma non sempre l'azione corrisponde a queste intenzioni, non sappiamo se per conto degli artisti stessi o del direttore Alberto degli Abbati, giacché molte lentezze, disquisizioni, enfasi, allitterazioni intersecano frastagliandone il contenuto e la linea. Citiamo come esemplificazione la toeletta aviatoria di Lyda che si compie fra lunghi minuti particolari che noi giudichiamo superflui.
A parte queste osservazioni di indole particolare, il lavoro rimane sempre di potente suggestività, e l'arte di Lyda Borelli e del Bonnard valgono a penetrarlo ed esprimerlo con acutezza e nobiltà di eloquio mimico, con sensibilità e vivacità fantasiose.»
Gulliver in «La Rivista Cinematografica», Torino, n. 13, 11 luglio 1925.

nota:

Il film ebbe in Italia molto successo e, in occasione della sua uscita, venne rilanciato anche il precedente film con Lyda Borelli, Ma l'amor mio non muore! *La stampa riportava che a Palermo* La memoria dell'altro, *uscito al Salone Biondo, tenne cartellone per 8 giorni, ottenendo un incasso complessivo di 17.330 lire.*

Il messaggio del vento

r.: Oreste Mentasti - **int.**: Adriana Costamagna, Mario Roncoroni, Livia Martino, Arturo Garzes, Annibale Durelli, Mario Mariani - **p.**: Savoia Film, Torino - **v.c.**: 4535 del 24.9.1914 - **d.d.c.**: febbraio 1913 - **lg.o.**: m. 800/900 (due atti).

«La giovane Clara, nipote del vecchio marchese di Sora, ama il conte Roberto d'Eril. Vecchie beghe tra le due famiglie impediscono che il loro amore sia alla luce del sole. Un giorno giunge al castello di Sora un nipote del marchese, Giorgio, un individuo dissoluto, che vorrebbe impadronirsi dell'eredità dello zio. Comincia a corteggiare Clara, che sa essere l'erede, ma ne viene respinto. Quando s'accorge che Clara è innamorata di Roberto, tenta di uccidere il rivale, senza riuscirvi. E prima di fuggire va a scassinare la cassaforte dello zio, che viene colto da un malore e muore.
Costretto a lasciare il castello, Giorgio non demorde dalle sue mire: s'accorda con un guardacaccia che era stato scacciato dal castello per bracconaggio e rapisce Clara, minacciando di lasciarla morire in una grotta se non firma una rinunzia all'eredità. Ma la moglie del guardacaccia lega a un palloncino del figliolo un messaggio che fortunatamente finirà nelle mani di Roberto. Clara viene così salvata, mentre Giorgio si allontanerà per sempre.»
(«Film-Revue», Paris, n. 19, 18 avril 1913)

dalla critica:

«Facendo astrazione dalla scelta più o meno felice della *ficelle* sulla quale è ricamato un intreccio drammatico-sentimentale, dobbiamo constatare come in questa film vi sia la volontà di far bene.
È lo scopo raggiunto? Evidentemente sì nella maggior parte delle situazioni, benché talvolta un non so che di antico porti una nota sgradevole.
L'attrice Adriana Costamagna non si smentisce mai e imperterrita seguita ad essere uno dei rari elementi ottimi del cinematografo. Bravo il Roncoroni e ottima promessa Annibale Durelli del quale vorremmo poterne [sic] parlare diffusamente onde mettere in evidenza le sue doti d'attore sobrio ed elegante. Disgraziatamente la tirannia dello spazio non ce lo consente e noi chiediamo venia al lettore di questa... defraudazione: aspettiamo che la tela ci riveli qualche sua nuova interpretazione.»
«Eco-Film», Torino, n. 2, maggio 1913.

«È una film nuova nello spunto e nell'intreccio, sebbene quest'ultimo non sia troppo complicato. L'assieme del lavoro, però, è riuscito interessante. Bellissima la messa in scena; scelti con vero gusto i luoghi per le scene esterne.
Buona l'esecuzione artistica da parte delle signore Costamagna e Livia Martino (...).
Ottima la parte fotografica.»
Il rondone in «La Vita Cinematografica», Torino, n. 8, 30 aprile 1913.

Il film è conosciuto anche con il titolo Messaggi del vento.

La metamorfosi di Kri Kri

int. e **pers.**: Raymond Frau (Kri Kri), Lea Giunchi (Lea) - **p.**: Cines, Roma - **d.d.c.**: 21.4.1913 - **lg.o.**: m. 119.

«Kri Kri utilizza gli espedienti più originali per potersi incontrare con la sua innamorata, la bella Lea; purtroppo, non sempre riesce nel suo intento. Però, poiché la perseveranza merita una ricompensa, dopo tante occasioni naufragate miseramente, ecco quella buona: liberare il severo padre di Lea dalle petulanze di un importuno. Ce la metterà tutta e avrà successo.
Dopo questa impresa, il futuro suocero gli concede la mano di Lea. E così, basta con le metamorfosi e i sotterfugi per stare insieme alla sua bella .»
(«Bulletin Hebdomadaire Aubert», Paris, n. 92, 1913)

Metempsicosi

r.: Gant [Giulio Antamoro] - **int.** e **pers.**: Hesperia (Hesperia/Pierrette), Ignazio Lupi (il banchiere Rinaldi), Giuseppe Gambardella (Boby), Eduardo D'Accursio (De Marchi) - **p.**: Cines, Roma - **v.c.**: 834 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: agosto 1913 - **lg.o.**: m. 994/1060.

«Sconvolta dal tentato suicidio di un suo spasimante, il banchiere Rinaldi, Pierrette, celebre cantante dell'Opera di Parigi, decide di ritirarsi dalle scene e nascondersi in campagna, per evitare il suo coinvolgimento nell'inchiesta giudiziaria; prima di partire, prega la sorella Hesperia di prendere il suo posto. Appena giunta, Hesperia, che è identica alla sorella, viene scambiata da tutti per Pierrette e si trova ad essere l'oggetto del rinnovellato desiderio di Rinaldi, ristabilitosi dalle ferite riportate nel tentativo di suicidarsi.
Hesperia lo ricusa e Rinaldi decide di vendicarsi, presentando delle prove da cui risulta la correità di Pierrette nel suo folle gesto. Hesperia viene arrestata e processata in luogo della sorella, la quale, venuta a conoscenza della brutta piega che sta prendendo il processo e non sopportando che l'innocente Hesperia venga condannata in sua vece, confessa la sua colpa e si suicida. Hesperia viene liberata e, recatasi sul posto ove Pierrette s'è tolta la vita, vi depone un mazzo di fiori.»
(«La Vita Cinematografica», Torino, n. 15, 15 agosto 1913)

dalla critica:

«È un dramma interessantissimo, intessuto su di uno spunto, se non nuovo, originale e convincente, e condotto con una perizia speciale, onde dar risalto al distacco dei due personaggi che si alternano sulle scene, entrambi rappresentati da una sola artista, l'Hesperia. Costei oltre a rendere magnificamente i due caratteri diametralmente opposti delle protagoniste, senza mai tradirsi o confondersi nel gesto, nell'espressione e nell'estrinsecazione degli opposti sentimenti, ha dimostrato di possedere qualità eccellenti di correttezza e di misura, riuscendo a tenere avvinto il pubblico in uno stato d'animo ansioso e perplesso. Oltre a ciò ha fatto sfoggio di un vestiario ricchissimo, vario, coefficiente anche questo se non indispensabile, certo principale per l'ottima riuscita del lavoro.
La messa in scena è encomiabile; bellissima la parte fotografica.»
Il rondone in «La Vita Cinematografica», Torino, n. 19, 15 ottobre 1913.

«(...) La giovane, ma pur non di meno valentissima Hesperia, che questa volta incarnava i due personaggi più importanti del dramma, è stata, come era da aspettarselo, *divina*.
La messa in scena era superba e poi gli effetti di luce... come spiegare che erano al di là del bellissimo?...
Il tutto coadiuvato da un'orchestra completa, che dava al pubblico l'illusione di assistere, più che ad uno spettacolo cinematografico, ad uno spettacolo di opera degno dei migliori teatri d'Europa. Bravo, bravo e poi bravo di cuore alla Direzione di questo Cinema, tanto frequentato, che solo ha saputo apprezzare le raffinatezze della nostra grande arte italiana, combattendo così il boicottaggio insulso e sfacciato che si fa in questo paese a tutto quanto è italiano!»
Rag. G. Campagna (corr. da Alessandria d'Egitto) in «La Vita Cinematografica», Torino, n. 21, 15 novembre 1913.

Miarka Romané (Valeria Creti)

nota:

Il film, noto anche con i titoli Le due sorelle *o* Le due gemelle, *incontrò qualche difficoltà in censura, che pretese il taglio, nella scena del ballo, di alcune sequenze in cui si vedeva, attraverso una vetrata, una ballerina che cingeva con le gambe un anziano cavaliere.*

Miarka Romané

int. e **pers.**: Valeria Creti (Miarka Romané), Ernesta Bardazzi-Beltramo (contessa Luciana), Arturo Garzes (conte Menil), Alberto Nepoti (Arturo Desy), Gina Del Moro (la vecchia Romané), Virginio Fineschi (l'americano) - **p.**: Savoia Film, Torino - **v.c.**: 5337 del 18.11.1914 - **d.d.c.**: aprile 1913 - **lg.o.**: m. 705.

Rimasta sola dopo la morte della madre, Miarka lascia il carrozzone dei saltimbanchi dove è sempre vissuta e viene accolta in casa della contessa Luciana Menil che, come una sorella, le insegna i modi del gran mondo. Il salotto di Luciana è frequentato da Alberto Desy, di cui Miarka s'innamora, ma senza speranza, perché l'uomo ama segretamente Luciana. A una festa, Alberto consegna a Luciana un biglietto in cui le dà un appuntamento. Luciana perde il biglietto che capita nelle mani del marito. Pur essendo anonimo, il conte sospetta sia indirizzata a Luciana e si reca al luogo del convegno, ove trova Alberto con Miarka, che si è sostituita a Luciana per salvarla. Il conte impone ad Alberto le nozze riparatrici. Alberto accetta suo malgrado, ma Miarka, che non vuole sposarsi senza amore, preferisce scomparire in silenzio.
Un anno dopo è divenuta una cantante di successo: a una sua recita assiste Alberto, tornato da un lungo viaggio. Adesso la vede con altri occhi, quelli dell'amore. E quando uno spettatore manifesta volgarmente il suo apprezzamento, lo schiaffeggia e lo sfida a duello. L'indomani, Miarka corre sul luogo: Alberto, nel vederla, ha un momento di distrazione e l'altro ne approfitta per colpirlo. Ma Miarka saprà curarlo e amarlo.

dalla critica:

«La campagna è deserta. È l'ora che volge al desìo... Il carrozzone di saltimbanchi è affondato nella fanghiglia e non si muove più (vedi il manifesto).
Ma io non continuo di questo passo, altrimenti ruberei troppo spazio al giornale e voi mi dareste del bugiardo perché... dovrei scrivere e descrivere cose che nello schermo non appaiono. M'accontenterò quindi di narrarvi il soggetto vero, così, alla buona, senza le fioriture di linguaggio del ricco manifesto. (...) Luciana in una festa da ballo, nella quale primeggia per le sue *plasticità materne*, riceve e compiacente legge un biglietto del giovane conte Alberto che le fissa un appuntamento per parlarle di *affari interni di famiglia*, come direbbe il buon Ferravilla.
Disgrazia vuole ch'ella perda il biglietto e che questo venga ritrovato dal marito... Cose che succedono nei cinematografi, poiché nella vita che si vive i mariti non trovano mai un c... *porte bonheur*. Ella cerca e ricerca fra i segreti ripostigli del *décolleté* ma inutilmente.
Sento in platea la voce di qualcuno che si offre per cercarlo, ma la signora finge di non capire e trema! (...)
Posso dire che la sig.na Creti (Miarka) fu un'attrice molto fine. In quel corpo sottile vibra un'anima a stento contenuta, briosa e sentimentale; efficace tanto nelle manifestazioni dolorose quanto in quelle liete e vivaci.
La signora Beltramo, se non andiamo errati, dovrebbe venire dalle grandi scene, nelle quali il suo nome è spesso ripetuto. È un'attrice esatta, precisa e misurata: un po' abbondante forse nelle manifestazioni... del suo *décolleté*. Capisco che quando ce n'è non bisogna fare economia, ma nemmeno spreco.
Benissimo anche tutti gli altri. (...)»

A. Berton in «Il Maggese Cinematografico», Torino, n. 3, 25 maggio 1913.

Michele Perrin (a destra Ermete Novelli)

Michele Perrin

r.: Eleuterio Rodolfi - **sc.**: Arrigo Frusta, dal dramma omonimo (1834) di Mélesville e C. Duveyrier - **int.**: Ermete Novelli (Michele Perrin), Gigetta Morano, Alfredo Bertone, Umberto Scalpellini, Ettore Piergiovanni, Ivo Carli, Enzo Fusco, Angelo Pezzaglia - **p.**: S. A. Ambrosio, Torino - **v.c.**: 2060 del 22.12.1913 - **d.d.c.**: 12.1.1914 - **lg.o.**: m. 1187.

«Michele Perrin, vecchio parroco di campagna, insegna a leggere e scrivere ai ragazzi del villaggio, quando su questo si scatena la violenza delle truppe repubblicane che danno fuoco alla chiesa. Rimasto senza casa, don Michele si reca a Parigi dalla nipote che è fidanzata con Bernard, ma non può sposarsi per mancanza di danaro. Perrin si reca allora dal capo della polizia Fouché, che è stato suo compagno di scuola e gli chiede di trovargli un lavoro. Fouché l'affida al suo assistente, il quale pensa di utilizzarlo come confidente della polizia: dovrà frequentare i ritrovi parigini, osservare, ascoltare e riferire per venti franchi al giorno. Perrin non si rende conto che quella che considera una sinecura è invece un lavoro da spia. Intanto, Bernard è stato coinvolto in una cospirazione contro Napoleone; e sul risvolto di un documento dei congiurati, lasciato a Bernard, Perrin scrive il suo rapporto. Quando questo arriva nelle mani di Fouché, i cospiratori vengono arrestati e Perrin acclamato da Fouché come "salvatore della patria".
Lasciato solo coi congiurati, Perrin li redarguisce con bonarietà, rivive in lui il pastore delle anime che con la parola riesce a far pentire i reprobi e poi, dopo essersi fatto giurare la rinunzia ad azioni che potrebbero compromettere vite umane, li fa fuggire da una porta secondaria. Alle protesta di Fouché, Perrin risponde di aver fatto il suo dovere cristiano e che può essere sicuro che i ribelli non ritenteranno alcuna azione, poi rimprovera l'amico per avergli fatto fare la spia. Fouché si convince della buona fede di Perrin e ordina che la sua chiesa venga ricostruita. Don Perrin ritorna in Bretagna ad accudire le sue anime.»
(da un volantino pubblicitario)

dalla critica:

«Ho potuto vedere in questi giorni *Michele Perrin*: su questo film vi sono opinioni molto differenti, anzi agli antipodi: chi lo trova di eccellente esecuzione, chi invece dice che l'attore è ancora... novello per la cinematografia.
La film, però, è in programma da sette giorni ed ha fatto guadagnare certamente una buona cifra ai proprietari del cinematografo.»

Atila (corr. da Bologna) in «La Vita Cinematografica», Torino, n. 3, 15 febbraio 1914.

«(...) Ermete Novelli ha aggiunto un'altra aurea fronda alla folta corona dei suoi trionfi, il *Michele Perrin*, poiché Egli, il grande, rivela in questo film tutta la sua simpatica originalità, tutto lo charme del suo temperamento. (...)
La Casa Ambrosio - che ha profuso denaro per la creazione di questo film miracolo - ha veramente dato all'arte cinematografica un capolavoro.

La rievocazione storica non potrebbe essere più minuziosa, più accurata, più perfetta, la fotografia non potrebbe essere più pregevole, la visione d'insieme non potrebbe essere più sintetica.
La grande aspettativa che il nostro pubblico intellettuale aveva pel *Michele Perrin* fu, diciamolo subito, completamente realizzata da vero successo artistico. (...)»
Inasitta Olatl. in «Il Maggese Cinematografico», Torino, n. 3, 28 febbraio 1915.

«(...) Questo lavoro non è dei migliori della Casa Ambrosio, né è eccessivamente interessante ed attraente. Ha però una grande attrattiva: la interpretazione del protagonista, per parte del Comm. Ermete Novelli. (...) In questa sua nuova prova cinematografica ha cancellata la non buona impressione lasciata quale interprete della *Morte Civile*, qualche anno fa. (...) Ci siamo ormai troppo familiarizzati con la originale, caratteristica, simpatica voce di Ermete Novelli, e mal ci rassegnamo a non sentirla (...). Non mi son piaciute le masse, che in certi momenti (p.e. il saccheggio del villaggio) mi sembrarono addirittura in balìa di se stesse; ed incerte nell'azione da compiere.
Bene scelti i luoghi dell'azione; alquanto trascurata la messa in scena (interni); nitidissima la fotografia.»
Eliseo Demitry in «La Vita Cinematografica», Torino, n. 1, 7 gennaio 1914.

«*Michele Perrin*, storico e sociale, molto bene interpretato dal nostro grande artista Ermete Novelli, ci ha fatto provare momenti di vera emozione, suscitando tale entusiasmo da trascinare all'applauso.»
De Siati (corr. da Taranto) in «La Vita Cinematografica», Torino, n. 7, 15 aprile 1914.

«We have seen enough of Ermete Novelli in this country to class him with the greatest actors of our times. His art is subtle, profound and magnetic in its influence upon the spectator. He gives the finest illustrations of the art which conceals art.
In the Ambrosio feature *Michael Perrine*, he is very much in love with his part. This is evident from the start of the story to the finish. We see no longer Ermete Novelli, but a most charming old French priest who is guiding his rustic flock in the paths of a goodness and sweetness. There is a singular delightfulness and wholesomeness about the old shepherd of souls. (...)
This Ambrosio feature is a gem of the "purest ray serene", a treasure of the motion picture art.
No one can escape its spell, its pathos, its sweetness, and last - but not least - its humour.»
W. Stephen Bush in «The Moving Picture World», New York, February 27, 1914.

Il mio matrimonio

int.: Eleuterio Rodolfi, Gigetta Morano, Camillo De Riso - **p.**: S. A. Ambrosio, Torino - **d.d.c.**: gennaio 1913 - **lg.o.**: m. 297.

«Di spasimanti appassionati è piena la letteratura, ma sicuramente uno che si comporta come Rodolfi non è facile incontrarne. Tutti sanno che è un gran pigro e sceglie per i suoi pisolini l'aula del tribunale perché le concioni dei grandi avvocati gli conciliano più facilmente il sonno. Ma stavolta la voce della difesa è molto più dolce: subito Rodolfi si risveglia e s'accorge che è una bella e giovane avvocatessa ad avere la parola: nell'osservarla, Rodolfi si agita un po' troppo e viene espulso dall'aula. Ma ormai ha deciso: deve conoscere questa donna dalla voce suadente, ma inaccessibile e sorda alle sue smancerie. Ecco lo stratagemma: si farà portare in tribunale come accusato e alla bella in toga affiderà la propria difesa.
L'arringa della sua legale sarà irresistibile per zelo e calore: verrà assolto con formula piena. Ma Rodolfi non si rassegna e confessa all'avvocatessa quale è la sua vera colpa: quella di essersi perdutamente innamorato. E la donna, che non è rimasta insensibile alla tenacia del suo corteggiatore, acconsente a sposarlo.»
(«Erste Internationale Film-Zeitung», Berlin, n. 52, 28 Dezember 1912)

dalla critica:

«(...) Ancora una volta c'è dato di poter gustare il brioso e fine lavoro dei bravi artisti sigg. Gigetta Morano e Rodolfi. Il soggetto e la fotografia sono insuperabili.»
Renzago (corr. da Vercelli) in «La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica», Napoli, n. 242, 22 maggio 1913.

Una missione difficile

int. e **pers.**: Annibale Moran (Rirì), Virginio Fineschi (Pipetto) - **p.**: Savoia Film, Torino - **v.c.**: 604 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: giugno 1913 - **lg.o.**: m. 179.

«Ai soldati Rirì, Pipetto e Scapino viene dato l'ordine di compiere una delicata missione, che però viene intralciata in mille modi da un arabo, finché i nostri eroi non se ne liberano, legandolo a un albero.
Riuscito a sciogliersi, l'arabo giura vendetta e istiga gli indigeni contro i tre soldati; presto, la dimora di Rirì e dei suoi compagni viene accerchiata. Nel momento in cui gli arabi riescono a entrare, i soldati se la svignano attraverso una finestra; poi, aperta una breccia nel recinto, si appostano in attesa degli inseguitori. Appena questi mettono la testa fuori della breccia, Rirì, Pipetto e Scapino gliela avvolgono in un lenzuolo. Dopo averne catturati tre, se ne servono come cavalcature per portare a compimento la loro missione.»
(«Film-Revue», Paris, n. 32, 18 juillet 1913)

I misteri del castello

p.: Savoia Film, Torino - **v.c.**: 1520 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: novembre 1913 - **lg.o.**: tre parti.

dalla critica:

«(...) Grandioso dramma moderno in tre parti della Savoia Film.»
Bruno Catalani (corr. da Roma) in «La Vita Cinematografica», Torino, 30 novembre 1913.

I misteri di Montecarlo

r.: Ubaldo Maria Del Colle - **int.** e **pers.**: Ubaldo Maria Del Colle (il marchese Giorgio d'Arc), sig.na Helios (Clara Dramy) - **p.**: Savoia Film, Torino - **lg.o.**: quattro parti.

Clara, una cantante d'opera, durante un soggiorno a Montecarlo incontra il giovane marchese Giorgio d'Arc e si innamora di lui. Ma Clara è una donna abituata al lusso e alla gran vita e ben presto Giorgio si trova in difficoltà economiche. Clara si rivolge allora a un suo antico amante, un conte, il quale è disposto a darle il danaro necessario, a patto che ella ritorni con lui. Alla fine il padre del marchese ha un collasso e muore quando apprende della cattiva condotta del figlio, mentre Clara, messa da Giorgio di fronte alle sue responsabilità, si suicida.

dalla critica:

«This four-part subject from the Savoia studios has been elaborately staged. There are picturesque backgrounds, among others of the Mediterranean and Monte Carlo. The interiors, especially the theater scenes, are of unusual size. (...) The love-making is much in evidence - to some it will be offensively so. The picture is well acted as well produced, but it is essentially European in theme and treatment.»
W. Stephen Bush in «The Moving Picture World», New York, November 28, 1914.

Il mistero della villa sulla palude

r.: Maurizio Rava - **s.**: Maurizio Rava - **int.** e **pers.**: Fulvia Perini (Jeanne), Maurizio Rava (Giorgio Ruberti), Vittorina Moneta, Nicola Palomba - **p.**: Cinegrafica Films, Roma.

Jeanne, per mantenere la madre, cerca lavoro e trova un posto da istitutrice presso la figlia di Giorgio Ruberti, in una villa vicino a Roma. Nella villa Jeanne nota uno strano contegno nella moglie di Giorgio, Margherita; Giorgio le spiega che è pazza e che l'accudisce una cameriera, Clotilde. Jeanne deve respingere le attenzioni troppo galanti del padrone di casa, mentre accetta la corte di un amico di lui, Paolo Tarsi. Un giorno Jeanne è invitata a un ballo in una villa vicina, dove si reca con un gioiello regalatole da Giorgio e che un invitato crede di riconoscere. Nella villa arrivano strani visitatori. Giorgio tenta di ipnotizzare Jeanne e poi l'assale durante una gita in barca; a salvarla interviene Paolo, che riesce a sopraffare Giorgio: quest'ultimo lascia la villa lasciando un biglietto di scuse per Jeanne. Durante la sua assenza, l'istitutrice, in seguito a uno strano incidente capitato alla cameriera Clotilde, entra nella stanza di Margherita, una squallida cella che guarda sulla palude: la donna le dice di non essere pazza ma vittima della personalità magnetica di Giorgio, come lo è Clotilde, degradata da amante del padrone a cameriera. Jeanne scopre anche che le cantine della villa sono piene di refurtiva, controllata da due brutti figuri. L'istitutrice ricorre a Paolo, che va ad avvisare la polizia: di nuovo aggredita da Giorgio, che è tornato deciso a vincere la sua resistenza, Jeanne è salvata questa volta dall'irrompere delle guardie. Giorgio si rifugia nel suo studio, ma solo per uccidersi con un pugnale avvelenato.
(da «La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica», Napoli, n. 260, 6 dicembre 1913)

dalla critica:

«(...) Dal lato dell'interpretazione, non debbo far altro che congratularmi sinceramente con l'egregio direttore artistico signor cav. Rava, che seppe anche così bene interpretare la sua parte nel Giorgio Ruberti, e quando si pensi che il Rava è alle sue prime armi, il suo valore artistico aumenta (...). Fulvia Perini, questa modesta artista, rivela in questa film veramente un'anima sensitiva nella incarnazione di Jeanne Dubary (...). Pure la Vittorina Moneta, come sempre, ha sostenuto con onore la sua parte. Bene anche il Palomba e gli altri.
In complesso è una film che merita di essere veduta e applaudita.»

G. Guerzoni in «La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica», Napoli, n. 260, 6 dicembre 1913.

nota:

Oltre alla recensione riportata, frutto di una visione privata, non abbiamo trovato altre testimonianze di questo film né in censura né nelle normali programmazioni. Né ci sono altre tracce di attività della Cinegrafica, una società romana.

Il mistero di Jack Hilton

r.: Ubaldo Maria Del Colle - **s.**: dal romanzo *The Mystery of Jack Hilton* di Charles Darlington - **f.**: Giuseppe Testa - **int.** e **pers.**: Ubaldo Maria Del Colle (Jack Hilton), Adriana Costamagna (Adriana, sua moglie), Arturo Garzes, Mario Mariani, Armanda Bonino (la figlia del rajah), Giovanni Spano - **p.**: Savoia Film, Torino (film n. 171) - **v.c.**: 1633 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: novembre 1913 - **lg.o.**: m. 1036/1100.

Mentre Jack Hilton guida una spedizione militare in India e viene catturato dal rajah di Jopore, un infido personaggio, Travelny, cerca di impadronirsi del suo patrimonio e di far sua la moglie di Hilton, la bella Adriana. La donna, che nel frattempo mette al mondo un figlio, trova lavoro in un'azienda di animali che viene comprata da Travelny, che può così costringere la donna alle proprie voglie. Nel contempo Jack, grazie all'amore che porta per lui la figlia del rajah, riesce a scampare alla morte (era stato gettato in pasto ai leoni) e a ritornare in patria: scopre così il vile intrigo di Travelny, che consegna alla giustizia, e si riunisce alla moglie.

frase di lancio in Spagna:

«*El misterio de Jack Hilton* cuya hermosa obra muy pronto admirara el publico con todos los detalles de la realidad. La cinta resulta de todo punto commovedora.»

nota:

Durante la lavorazione di questo film, per il quale la Savoia utilizzò le belve della troupe Nouma Hawa, come era già accaduto per altre produzioni, un leopardo assalì l'attrice Adriana Costamagna, sfigurandole orribilmente il volto. Il tragico evento, che costò all'attrice lunghe cure e dolorosi interventi nel vano tentativo di ricostruire i tratti del viso, ebbe grande risalto sulla stampa italiana e anche all'estero. La Savoia, e per l'estero l'Eclair, che curava la distribuzione dei film dell'editrice italiana, sfruttarono con molta enfasi l'episodio al momento del lancio del film, che apparve su tutti gli schermi europei tra la fine del 1913 e gli inizi del 1914, e la Savoia annunciava che gli introiti del film sarebbero stati devoluti all'attrice per aiutarla a sostenere le spese mediche.
La carriera della Costamagna, una bella e dotata attrice che si avviava a una sicura posizione nel nascente panorama divistico del cinema italiano, venne bruscamente interrotta, anche se negli anni successivi il suo nome apparve ancora in qualche ruolo marginale.

Il mistero di un passaggio segreto

r.: Oreste Gherardini - **int.**: Oreste Gherardini, Anita Dionisy - **p.**: Volsca Films, Velletri - **v.c.**: 562 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: luglio 1913 - **lg.o.**: m. 943.

Il film è noto anche col titolo Il mistero del passaggio segreto.

Il mistero di via Nizza (Pina Fabbri)

Il mistero di via Nizza

r.: Henri Etiévant - **int.**: Pina Fabbri, Oreste Visalli, Leo Prosdocimi, Livio Pavanelli, Paolo Cantinelli, Nuto Navarrini, Felicita Prosdocimi - **p.**: Milano Films, Milano - **v.c.**: 1919 del 17.12.1913 - **d.d.c.**: dicembre 1913 - **lg.o.**: m. 947.

«L'agente di cambio Dorval viene misteriosamente assassinato nella sua casa di via Nizza. Il detective Humbert, sicuro che l'omicida sia un certo Duruy, che doveva una forte somma al morto, decide di seguirlo passo per passo e smontarne l'alibi: si fa passare per il conte Zucky e viene a scoprire che Duruy soffre di epilessia e frequenta spesso le sale da gioco. Vi si reca anche lui, con la vedova di Dorval che presenta come sua nipote e stringe amicizia col sospettato. La signora Dorval, che ignora l'intrigo di Humbert, simpatizza con Duruy e lo invita a casa sua, ed è qui che il detective scopre la verità, proprio nel momento in cui i due stanno per baciarsi, Duruy ha un attacco di epilessia e confessa il suo crimine. Quando si riprende, Humbert l'arresta, ma l'uomo riesce a sfuggirgli, gettandosi in mare. Dopo poche bracciate, scompare però tra le onde.
Il mistero di via Nizza è risolto, mentre la signora Dorval vede svanire un sogno per un momento accarezzato.»
(dal catalogo della Milano Films)

dalla critica:

«Questo lavoro riproduce sullo schermo una pagina di vita vissuta, colla sua cruda realtà, destando nell'animo dello spettatore una viva commozione, e tenendo desta l'attenzione dal primo all'ultimo quadro. I fatti che la film svolge sono così pieni di verismo e così convincenti da riportarci colla memoria ai tanti drammi dei quali è piena la cronaca dei giornali quotidiani; tutto è studiato con sincerità ed eseguito armonicamente (...).
L'esecuzione artistica è lodevolissima; tutti hanno contribuito all'ottima riuscita (...). La messa in scena è bella assai: alcuni quadri sono meravigliosi, come ad esempio quello del veglione; impeccabile la parte fotografica.»
Il rondone in «La Vita Cinematografica», Torino, n. 2, 15 gennaio 1914.

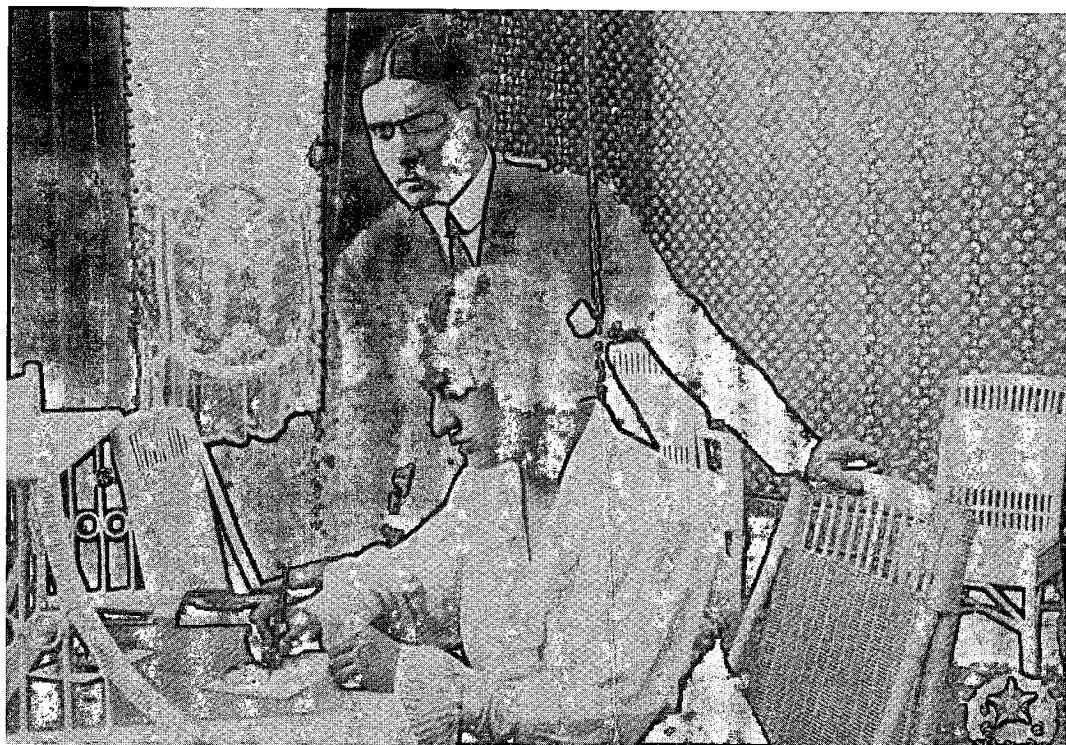
nota:

Per la concessione del nulla osta, la censura impose la soppressione della scena finale, in cui si vede il cadavere di Duruy galleggiare sull'acqua.

Il film è stato spesso indicato con il titolo Il delitto della via di Nizza.

La moglie del capitano

int. e **pers.**: Virginio Fineschi (Pipetto), Annibale Moran (Rirì) - **p.**: Savoia Film, Torino - **v.c.**: 326 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: maggio 1913 - **lg.o.**: m. 149.

«Pipetto e i suoi due camerati hanno ottenuta una licenza: a spasso per la città in caccia di donne, ne adocchiano una piuttosto piacente che esce da un mercato carica di pacchi. Si offrono di portarli loro e l'accompagnano fino a casa. La signora li fa accomodare in cucina, poi telefona al marito, che è il capitano dei tre, raccontandogli dell'intraprendenza dei suoi soldati. Il geloso marito si precipita a casa per sorprendere i tre militari scapestrati e infliggere loro una solenne punizione.
Però Pipetto ha ascoltato la telefonata e scanserà le ire del superiore: visti altri tre soldati che s'aggirano per strada in cerca d'avventura, li invita a passare attraverso la finestra della cucina, facendo loro intendere che c'è quel che cercano, e con i suoi compagni se la svigna per la stessa via.
Quando il capitano arriverà a casa, saranno i tre incolpevoli sostituti a beccarsi la prigione che sarebbe spettata a Pipetto e agli altri.»
(«The Bioscope», London, July 17, 1913)

La moglie di Sua Eccellenza

La moglie di Sua Eccellenza

r.: Augusto Genina - **int.**: Elvira Radaelli, Carlo Emilio Barbieri, Cécil Tryan - **p.**: Cines, Roma/Film de Arte Español, Barcelona - **v.c.**: 1875 del 17.12.1913 - **p.v. romana**: 20.1.1914 - **lg.o.**: m. 759.

Rosita, sigaraia in un fabbrica di tabacchi, ha ucciso il suo capo-reparto che aveva tentato di abusare di lei, ma Harris era riuscito a farle evitare il carcere e a farne successivamente la sua amante. Individuo abietto e calcolatore, Harris pensa di sfruttare Rosita per i suoi loschi fini: la presenta al giovane parlamentare Gastaldi, col segreto intento di poterlo poi ricattare. Ma Rosita e Gastaldi si innamorano e si sposano.
Pochi anni dopo, Gastaldi è divenuto sottosegretario agli Esteri e Harris, minacciando Rosita di rivelare al marito il suo passato, la costringe a sottrarre dei documenti con cui poi speculare in Borsa. Le richieste di Harris si fanno sempre più pressanti, finché Rosita, disperata, confessa tutto al marito che saprà comprenderla e perdonarla, ma non prima di aver preso la sua giusta vendetta su Harris.

dalla critica:

«Ottima settimana, sia per l'accurata scelta dei programmi, come per concorso di pubblico al Santa Radegonda. Alla *Porta aperta*, della Pasquali, ha fatto seguito *La moglie di Sua Eccellenza*, film al quale nessun appunto si può fare, data l'ottima interpretazione artistica, la bontà del soggetto e la perfezione della fotografia.»

Ugo Menichelli (corr. da Milano) in «La Vita Cinematografica», Torino, n. 2, 30 gennaio 1914.

PASQUALI & C. - TORINO

GRANDI EDIZIONI DI FILMS

LA MORFINA

DRAMMA CINEMATOGRAFICO IN DUE PARTI

La morfina (Nilde Bruno, Giovanni Enrico Vidali)

La morfina

int. e **pers.**: Nilde Bruno (Laura Remy), Giovanni Enrico Vidali (Finmore), Ugo Pardi [Umberto Paradisi] (Remy), Adelina Mainero (sig.ra Remy), Matilde Guillaume (Ricciolina), Enrico Bracci (Conte di Nerval) - **p.**: Pasquali e C., Torino - **d.d.c.**: febbraio 1913 - **lg.o.**: m. 850 (due parti).

Il conte di Nerval ha posto gli occhi sulle ricchezze del banchiere Remy e vorrebbe a questo scopo sposarne la figlia Laura, la quale invece ama il segretario di suo padre. Pur di raggiungere il suo scopo, Nerval si rivolge a Finmore, un trafficante di droga, perché induca la madre di Laura a far uso della morfina indiana; questi, grazie a Ricciolina, cameriera dei Remy, riduce in breve la signora Remy alla tossicodipendenza. Con un inganno, Finmore attira poi nel suo studio madre e figlia e, mentre la madre viene di nuovo drogata, appare Nerval che minaccia Laura di tenerla sequestrata finché non consentirà a sposarlo. La madre viene rimandata a casa: Remy ed il segretario le chiedono di Laura, ma la donna, in stato di incoscienza, non può rispondere, temendo che l'effetto finisca, Finmore manda un suo sicario a inoculare nuova morfina alla donna, ma Remy e il segretario lo bloccano. La signora Remy riacquista coscienza e guida la polizia al covo di Finmore, che viene arrestato assieme a Nerval.
Laura si stringe felice nelle braccia del fidanzato.

dalla critica:

«*La morphine*, della Pasquali, vorrebbe essere un dramma realista, solamente la protagonista non riesce a rendere la "morfinomane" e spesso cade in esagerate contorsioni, che sono punto naturali alle morfinomani.
Se non fosse per quel po' di inesperienza che dimostrano gli artisti, sarebbe buono, ma fidiamo nell'avvenire!»

G. Campagna (corr. da Alessandria d'Egitto) in «La Vita Cinematografica», Torino, n. 15, 15 agosto 1913.

Il film è anche noto con il titolo La morfina indiana.

La morte civile

r.: Ubaldo Maria Del Colle - **s.**: dal dramma (1861) di Paolo Giacometti - **int.** e **pers.**: Adriana Costamagna (Rosalia), Dillo Lombardi (Corrado), Arturo Garzes (l'abate Ruvo), Mario Roncoroni (il dottor Palmieri), Alberto Nepoti (don Fernando), Antonio Bonino (Don Alonzo), Signorina F. Costelli (Ada), Virgilio Fineschi - **p.**: Savoia Film, Torino - **v.c.**: 1334 del 1.12.1913 - **p.v.**: ottobre 1913 - **lg.o.**: m. 1200 (tre parti).

In un paese della Calabria, Rosalia, contro il volere di tutta la sua famiglia, si innamora del pittore Corrado, fugge con lui e lo sposa: dalla felicità della coppia nasce la piccola Ada. Il fratello di Rosalia, Alonzo, non si rassegna all'affronto e cerca di rapire la sorella e la figlia per portarle nella casa paterna: avvertito da un servo, Corrado affronta Alonzo e in un breve duello rusticano lo uccide. Catturato dai gendarmi, è messo in prigione, mentre la moglie e la figlia vivono nell'indigenza. Quando Ada si ammala, Rosalia non ha il danaro per le medicine; la soccorre un medico vedovo, il dottor Palmieri, offrendosi di allevare la bambina in casa sua: Rosalia rinuncia ai suoi diritti di madre purché Ada continui a ignorare la sciagurata sorte del padre.
Per anni, Corrado sconta la sua pena in un penitenziario: finché un giorno riesce a evadere, per tornare a rivedere la moglie e la figlia. In paese lo accoglie un vecchio amico, l'abate, poi finalmente entra nella casa del dottore e pretende di riavere con sé la bambina. Il dottore e Rosalia cercano di farlo ragionare: egli è un morto civile, un ricercato, che avvenire può offrire alla figlia? Ma egli insiste; il dottore propone allora che sia la bambina a decidere: e Ada rifiuta di accettare l'idea che quel mendicante sia suo padre. Sentendosi finito, Corrado bacia la piccola, poi beve un veleno e, morendo, sorride alla figlia che finalmente lo invoca: "Padre... Padre mio...!".
(da «Rivista Eclair», Milano, 1 ottobre 1913)

dalla critica:

«(...) È doveroso riconoscere che la pellicola è accurata e buona rispetto alla commerciabilità, che fotograficamente è una bella cosa e che l'interpretazione di Lombardi, della Costamagna e di Roncoroni le giova. Ma era assolutamente necessario svisare completamente il concetto di un lavoro come quello del Giacometti, lavoro pensato e scritto come una rampogna ai legislatori, come un grido di rivolta agli umani pregiudizi?
Io credo di no. Se la figura sinistra del prete non si poteva mettere sulla scena cinematografica, bisognava allora piuttosto farne un personaggio diverso ma che rappresentasse la bassezza, il gesuitismo e l'intrigo dell'abate Ruvo, gesuitismo ed intrigo che sono la base del dramma, il contrasto feroce allo spirito di sacrificio del protagonista. La *Morte Civile* così come è stata edita dalla Savoia è un altro lavoro, non è più quella di Giacometti. L'abate Ruvo, trasformato in un buon parroco di campagna, bonario, pietoso, non è nemmeno più necessario allo svolgimento del dramma. Così pure non trovo molto felice l'aver trasportata l'azione ai tempi nostri. Se non nuoce grandemente al lavoro, gli toglie quella suggestività che avrebbe invece giovato. Infatti nelle scene fra Corrado e Rosalia, l'abito del montanaro abruzzese stona maledettamente con la sottana entravée della Costamagna. Lombardi interpreta benissimo il personaggio del protagonista ed è innegabilmente un attore magnifico per la cinematografia. (...) La Costamagna con i suoi atteggiamenti, con la fisionomia dall'espressione dolorosa è in certi momenti impressionante; noto che in qualche punto i suoi gesti sono troppo rapidi. (...) Buonissima la messa in scena, ben immaginato il quadro dell'uccisione di Alonzo, uccisione che si indovina dall'agitarsi delle ombre sul terreno mentre la lotta avviene fuori campo. In complesso, dunque un buon film (...). Noto un certo abuso di dialoghi scritti, e una visibile preoccupazione di seguire scrupolosamente le scene più sentimentali. Oggi in cinematografia bisogna rendere l'azione più semplicemente possibile, non affaticare il pubblico e non stornare l'attenzione interrompendo un quadro bellissimo per far dire al personaggio parole non sempre necessarie.»
O.V. Vice Guerzoni in «La Cine-Fono», Napoli, n. 256, 1 novembre 1913.

«(...) Nell'interpretazione cinematografica scompare un poco il macchinoso del dramma a tesi, ed il fatto che la galera toglie all'uomo i diritti civili e costituisce per la moglie una

catena infrangibile, nell'interpretazione cinematografica s'ingentilisce nel problema sentimentale, e davanti ai nostri occhi gli interpreti non ci preoccupano colle loro questioni sociali, ma bensì col dramma della loro vita morale, coll'alto contrasto dell'amore e del dovere.
Dillo Lombardi, nella veste di Corrado fu veramente grande, e nessun'altra interpretazione che si ricordi può stargli a pari nella misura e nella precisione dell'espressione. (...) Adriana Costamagna noi la conosciamo e la vediamo già col pensiero sotto le vesti di Rosalia (...). La sua interpretazione mantenuta a volontà un po' uniforme e bassa, diremo quasi, di tono, per lasciare che il tumulto della pazzia di Corrado erompa e domini tutta l'azione, acquista valore, dà finezze inattese, dà chiaroscuri di sentimenti, sottolineati con garbo e misura inarrivabili. Le sue mani bianche e sottili si muovono sulla veste nera, raggianti di espressioni (...). Ed una lode ad Ubaldo Del Colle che curò così bene la messa in scena colla sua nota sapienza di effetti di luce e di ornamenti.
Ottima la fotografia.»

A. De Marco in «La Vita Cinematografica», Torino, n. 20, 30 ottobre 1913.

nota:

Il film viene approvato dalla censura con la condizione «che nella leggenda del n. 30 sia soppressa la parola "Onesto".»

La mosca e il ragno

p.: Milano Films, Milano - **v.c.**: 9530 del 22.6.1915 - **d.d.c.**: febbraio 1913 - **lg.o.**: m. 76.

Una mosca, alla quale il solito bambino crudele ha strappato le ali, cerca in tutti i modi di salvarsi da un ragno che ha deciso di farne il suo pasto. Per sottrarsi all'insidia sempre più incombente, la mosca utilizza in modo straordinario gli oggetti della stanza: stuzzicadenti, mele, saliere, ecc., riuscendo a mettere in scacco l'avversario.

nota:

Si tratta di un breve, ma eccellente film di pupazzi animati - una copia è conservata presso il National Film Archive di Londra - dalla tecnica decisamente sorprendente: le trovate e i trucchi non sono molto diversi, né meno complessi, rispetto a quelli dell'attuale cinema d'animazione.

Il moschettiere

p.: Aquila Films, Torino - **d.d.c.**: gennaio 1913 - **lg.o.**: m. 395/450.

«D'Artagnan ha impedito al bieco Grisard, guardia del Re, di abusare di Nelly, la locandiera di Héron. I due si sono battuti a duello e a D'Artagnan, vincitore, Grisard ha dovuto chiedere grazia. L'umiliazione subita si trasforma in un odio profondo: quando D'Artagnan, su ordine di Richelieu, è in viaggio per consegnare un messaggio al maresciallo Chabod, assediato in una fortezza, Grisard decide di tendergli un agguato e derubarlo della missiva; ma Nelly, che è venuta a conoscenza dell'insidia, avverte D'Artagnan: questi nasconde il vero messaggio e poi si lascia derubare di un plico in bianco. Appena i bravacci di Grisard si sono allontanati, D'Artagnan si rialza e raggiunge Chabod, portando a compimento la sua missione. Senza dimenticare, poi, di gratificare la gentile Nelly per la sua collaborazione.»
(«Bulletin Hebdomadaire Lux», Paris, n. 25/1913)

I musicanti

p.: Milano Films, Milano - **d.d.c.**: febbraio 1913 - **lg.o.**: m. 120.

«Come si può fare a liberarsi di una banda di ottoni teutonica che ti assorda le orecchie?
Un povero giornalista che non riesce a concentrarsi su quanto deve scrivere tanto è assordante il rumore decide che l'unica cosa da fare è comperare gli strumenti.
Detto fatto, ed ecco ristabilirà la quiete necessaria per potersi rimettere in pace a scrivere l'articolo.»
(«The Bioscope», London, April 18, 1913)

Il Natale del marinaio

int. e **pers.**: Alberto Collo (il marinaio), Ida Carloni Talli (la nonna) - **p.**: Cines, Roma - **v.c.**: 1877 del 13.12.1913 - **p.v.**: dicembre 1913 - **lg.o.**: m. 418.

È Natale: in un piccolo villaggio inglese si festeggia il fidanzamento tra Nelly e Tom, un bel marinaio. Un bacio sotto il vischio suggella la promessa d'amore. L'indomani Tom s'imbarca sullo "Smaster" diretto a Samoa, dove gli indigeni sono in rivolta.
Giunto sull'isola lontana, Tom ed il suo camerata Joe fanno parte della truppa che dovrà sbar-

care per sedare la rivolta. Durante la battaglia, Tom viene ferito gravemente. Quando è il momento di ripartire, Joe non trova il suo amico tra i feriti e certo della sua morte, torna in patria e reca a Nelly la triste notizia.
Qualche tempo dopo chiede alla giovane di sposarlo. Nelly rifiuta, poi, spinta anche dai parenti, accetta, a condizione che le nozze siano procrastinate al prossimo Natale.
E a Natale torna Tom: quando sa delle nozze, pensa che è meglio andarsene: ormai Nelly ama Joe. Ma la vecchia nonna lo prega di presentarsi la sera della vigilia vestito da Babbo Natale. Nelly lo riconosce subito, gli strappa la barba finta e gli schiocca un appassionato bacio sotto il vischio. Più tardi lo sposerà, non avendo mai cessato di amarlo.

Il Natale del marinaio

Negro per amore

int. e **pers.**: Ernesto Vaser (Fringuelli) - **p.**: Itala Film, Torino - **d.d.c.**: gennaio 1913 - **lg.o.**: m. 210.

Fringuelli è innamorato della figlia del dottore e sta sempre al telefono con lei. Un giorno il dottore sente la loro conversazione e proibisce alla figlia di continuare a flirtare con lui. Ma la ragazza è intraprendente: col suo grazioso ombrellino parasole si paracaduta fuori dalla finestra per raggiungere il suo innamorato, in lacrime dopo le contumelie telefoniche ricevute dal

dottore. I due si stanno consolando a vicenda quando il burbero genitore di lei li raggiunge di nuovo: le lacrime di Fringuelli diventano allora un torrente, che scende giù per le scale e rischia di annegare il dottore: per far defluire le acque, Fringuelli praticò un buco sul pavimento del salotto. Il dottore è sempre più arrabbiato. Per calmarlo, la ragazza suggerisce al suo innamorato di tingersi di nero la faccia: suo padre ha infatti una strana mania per i negri. E infatti, quando entra nella stanza, si commuove subito alla vista del negro; in realtà, il dottore è infatti convinto di aver inventato un siero in grado di far diventare bianchi i negri ed è tutto contento di poter sperimentarlo su Fringuelli. Così gli inocula il siero e poi se ne va a dormire. Un cane che adora Fringuelli gli lecca tutta la faccia, togliendogli la tintura, così che quando al mattino il dottore torna da lui, è entusiasta di vedere come il suo siero abbia funzionato. Esultante per la riuscita dell'esperimento, il dottore è ben felice di far sposare la figlia al nostro eroe.
(«The Bioscope», London, January 10, 1913)

Nelle mani del destino

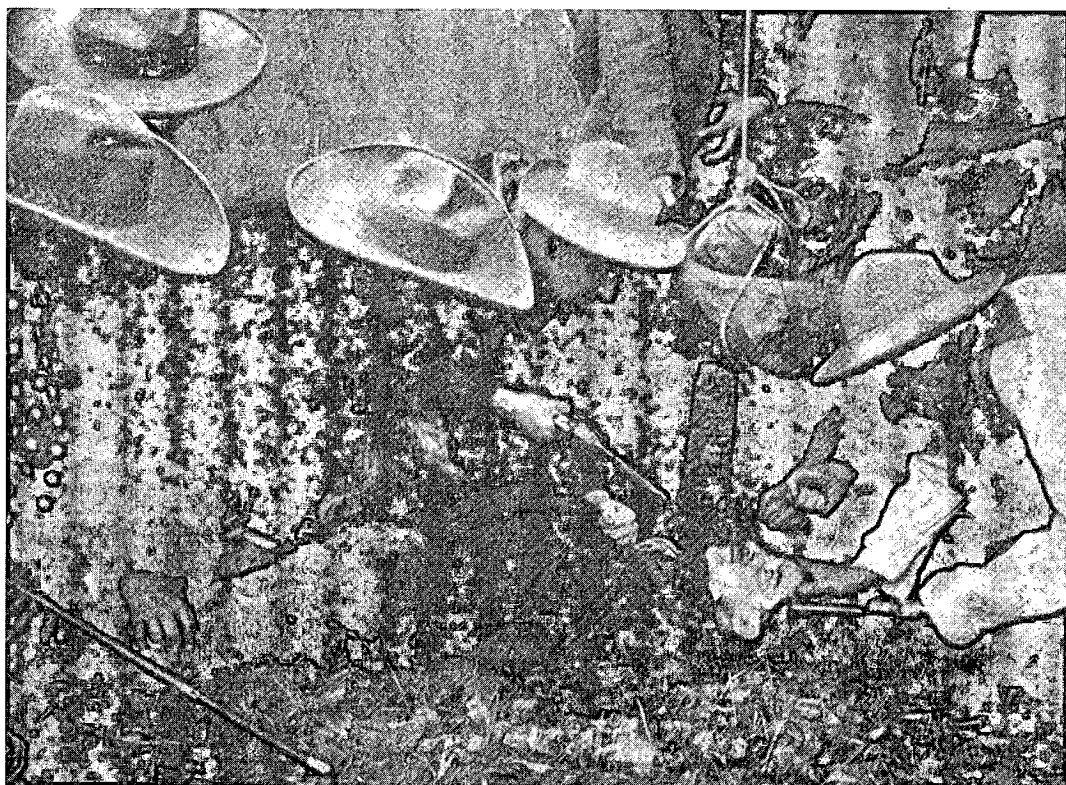
p.: Colosseo, Roma - **v.c.**: 1801 del 13.12.1913 - **d.d.c.**: gennaio 1913.

dalla critica:

«[Al Palace] era annunziato per lunedì *Il fanciullo redentore* della Cosmograph, film che doveva contenere una lotta fra un leopardo ed un Urang Outang; ma la pellicola non arrivò e fu così rimandata.
Abbiamo avuto invece *Nelle mani del destino*, della nuova marca del Consorzio Pathé, la Colosseo, che pare promette bene. La Colosseo in questo lavoro drammatico ha trasfuso tutta la sentimentalità della nostra terra natale, ispiratrice di armoniche vibrazioni e di morbidi sogni d'arte. La film piacque e fu assai applaudita.»
Giuseppe Ferrario (corr. da Milano) in «La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica», Napoli, n. 258, 7 febbraio 1914.

Nel vortice del destino

int. e **pers.**: Adriana Costamagna (Luisa) - **p.**: Savoia Film, Torino - **d.d.c.**: maggio 1913 - **lg.o.**: m. 1050/1300 (tre atti).

«Sposata per volontà del padre a Richard Hoertz, Luisa ha sempre continuato ad amare Marx, che è in società con Hoertz per la fabbricazione della cellulosa. I due amanti continuano la loro relazione, che verrà scoperta da Richard, quando egli verrà in possesso delle lettere scritte dalla moglie a

Nel vortice del destino

Marx. Non si vendicherà, ma preferirà sparire, per lasciar libera la moglie e il suo socio.
Vent'anni dopo, la fabbrica, gestita da Marx e Luisa, con l'aiuto di Franz, il figlio di Richard, versa in cattive acque. Alla notizia del fallimento, Marx ha un collasso e muore. Franz decide di partire per l'America, in cerca di fortuna. Qualche tempo dopo, a Las Hondas, centro minerario messicano, scoppia una rissa. Franz spara a un cow-boy che l'ha aggredito, poi monta a cavallo e fugge, inseguito dai minatori che, raggiuntolo, vogliono impiccarlo. Ma lo sceriffo Gutierrez giunge in tempo a sottrarlo alla giustizia sommaria. E quando nota al collo del giovane un medaglione, lo riconosce per suo figlio. Infatti Gutierrez non è altri che Richard, scomparso misteriosamente e rifattosi una vita in quel lontano paese. I due partiranno per l'Europa col primo piroscafo. Luisa al rivedere marito e figlio, muore commossa e felice.»
(«Film-Revue», Paris, n. 20, 25 avril 1913)

dalla critica:

«Una volta di più ci è stata data l'occasione ed il piacere nell'alcun tempo di ammirare ed apprezzare questa simpatica casa italiana. L'azione del dramma non manca di interesse e soprattutto gli artisti sono stati ammirevolissimi. Fra i tanti ho potuto riconoscere la sola Adriana Costamagna, che alla sua grazia e alla sua bellezza naturale, ha aggiunto le squisite raffinatezze dell'arte sua, riuscendo in tal modo una Luisa seducente e ammiratissima. Ottimi sono stati pure gli artisti che hanno interpretate le parti del dottor Kortz e Marx. Buono tutto il resto.»

G. Campagna (corr. da Alessandria d'Egitto) in «La Vita Cinematografica», Torino, n. 16, 30 agosto 1913.

«(...) The plot is strong and clean, the direction thoroughly competent, the acting of the principal characters more than fair, and the settings and the photography of high order.
The titles were made abroad by some man who held a hatchet in one hand and a cheap dictionary in the other, but, as the original titles are going to be recast, this objection will be removed. (...)»
«The Moving Picture World», New York, September 7,1913.

Il film è anche noto con il titolo Nel Turbine del destino.

Né per la lunga, né per la corta via

p.: Itala Film, Torino - **v.c.**: 5175 del 16.11.1914 - **d.d.c.**: febbraio 1913 - **lg.o.**: m. 258.

Ninì Verbena

r.: Baldassarre Negroni - **s.**: dal racconto *L'anima del demi-monde* di Augusto Genina - **f.**: Giorgio Ricci - **int.** e **pers.**: Francesca Bertini (Ninì Verbena), Emilio Ghione (Bibì sans pattes), Alberto Collo (conte Ugo di Saint-Simon), Ida Carloni Talli (contessa di Saint-Simon) - **p.**: Celio Film, Roma - **v.c.**: 9688 del 22.6.1915 - **d.d.c.**: gennaio 1913 - **lg.o.**: m. 860.

«Ninì Verbena, la bella canzonettista, è la stella della taverna del "Gatto rosso": ha da tempo un amante, Bibi sans pattes, che la soggioga con la sua malìa da apache. Alla taverna capita un giorno il conte Ugo di Saint-Simon, che presto s'innamora di Ninì, di cui diventa l'amante ufficiale, anche se Bibi conserva ancora fascino e diritti su di lei.
Quando la madre di Ugo viene a sapere della relazione del figlio, cerca di dissuaderlo, senza riuscirvi; tenta anche di convincere Ninì, ma quando s'accorge che anche la donna è sinceramente innamorata, si chiude in un silenzioso dolore.
Bibi viene arrestato e condannato a cinque anni di galera, che sconterà dopo essersi fatto promettere da Ninì che non l'avrebbe dimenticato. Ma ora che è libera, Ninì accetta di diventare la moglie di Ugo; l'anziana contessa, alla nascita del nipotino, si riappacifica con figlio e nuora.
Sono passati cinque anni: Bibi viene rilasciato e subito va alla ricerca di Ninì. Di notte la chiama col suo fischio ben noto. Dapprincipio la donna rifiuta di seguirlo, ma l'apache la maltratta ed il fascino triste di quelle carezze brutali la riprende tutta.
Lascerà l'uomo che l'ha redenta, il figlio, la casa per tornare nel fango donde è uscita. È la legge fatale che grava su di lei la vince, e la riconduce nuovamente alla sua infelice vita.»
(dal volantino pubblicitario)

dalla critica:

«È un altro dei bellissimi lavori della giovane Casa romana; un dramma passionale, del massimo interesse, riproducente un brano di vita reale, vissuta nei meandri della corruzione e del vizio.
Lo spunto è altamente morale, e da esso potrebbero trarne salutare ammonimento quelle anime deboli che non sono ancora perdute irremissibilmente.
Condotta del lavoro ed esecuzione artistica da lodare assai: i tre protagonisti, sig.na Bertini, Emilio Ghione e Ernesto [sic, ma Alberto] Collo interpretarono le singole parti in modo encomiabile. Messa in scena bellissima; accuratissima la parte fotografica.»
Il rondone in «La Vita Cinematografica», Torino, n. 7, 1 aprile 1913.

nota:

Il film è più noto con il titolo In faccia al destino, *ma talvolta è stato proiettato come* L'anima del demi-monde, *dal titolo dato da Genina al soggetto.*

Noce di cocco

int. e **pers.**: Cesare Quest (Dick) - **p.**: Milano Films, Milano - **v.c.**: 2081 del 24.12.1913 - **lg.o.**: m. 145.

Dick è innamorato di una bella fanciulla, il cui padre è riluttante a concederne la mano, per cui sottopone il povero spasimante a tutta una serie di esercizi, onde constatarne la forza, ultimo dei quali: riuscire a rompere il guscio di una noce di cocco. Dopo vari, esilaranti tentativi, il nostro eroe riuscirà nell'impresa.
(dal volantino pubblicitario)

I nomadi

r.: Elvira Notari - **f.**: Nicola Notari - **int.**: Bruna Ceccatelli, sig. Biondi, Eduardo Notari, Guglielmo Braconcini - **p.**: F.A.I.N., Napoli/Film Dora, Napoli - **v.c.**: 2019 del 17.12.1913 - **lg.o.**: m. 700.

«Nell'ambiente rude di una tribù nomade, accampata in una vasta prateria, si svolge un dramma emozionantissimo: il giovane Rigo, appartenente alla tribù, è amato dalla regina, la giovane Xenia: ma questa non può sposarlo essendoché la regina, secondo le loro costuman-

ze, deve essere nubile, e perché Rambaldo, uomo feroce ed uno dei capi, è anch'esso preso di Xenia, e lo accusa di tradimento a vantaggio di una tribù rivale.
Ha luogo una specie di "giudizio di Dio", e Xenia, che eseguisce nelle pubbliche rappresentazioni un pericoloso gioco di coltelli con somma maestria, viene obbligata a lanciarli rasente la testa di Rigo, legato ad un albero. La trepidazione è spasmodica; ma Xenia e Rigo vincono la prova ed il malvagio Rambaldo ancor più si rode dalla collera quando la giovane, rinunciando ai suoi privilegi di regina, si concede in isposa al giovane amato.
Xenia e Rigo sono sposi felici e Rambaldo finge loro una buona amicizia; ma usa in tal modo per raggiungere il suo scopo nefando: possedere la donna e sbarazzarsi dell'odiato rivale. Egli ordisce una trama infernale; ma la Provvidenza veglia sulla coppia gentile, e sull'ingannatore cade l'inganno. Rambaldo muore, vittima del tranello da lui teso e, in punto di morte, pentito, chiede a Xenia e a Rigo che gli perdonino il mal fatto.»
(«La Vita Cinematografica», Torino, 30 ottobre 1913)

dalla critica:

«Un soggetto zingaresco, che se fosse stato sfrondato da qualche scena dove il coltello fa la sua impressionante apparizione, sarebbe discreto assai, sebbene la favola mi pare del tutto logica e convincente. Ad ogni modo - così com'è - se non un grande successo, suscita un certo interesse nel pubblico, che segue dal primo all'ultimo quadro le strane peripezie delle due tribù, anche perché i loro casi escono dall'ordinario.
Ad onore del vero, bisogna dire che il personaggio di Xenia (...) è reso abbastanza bene da un'attrice non priva di ardimento e di agilità; assai bene gli attori che impersonarono Rigo, Rambaldo ed il Conte. Fra costoro riconosco soltanto il Biondi, corretto ed in carattere; gli altri mi sono ignoti.
Discretamente bene condotto l'insieme della film; come scelti con un certo gusto i luoghi dove l'azione si svolge. La parte fotografica, se non perfetta, è buona.»
Eliseo Demitry in «La Vita Cinematografica», Torino, n. 6, 14 febbraio 1914.

«Volete imparare come si fa a schiccherare uno zibaldone grottesco, pur avendo una trovata non malvagia? Andate all'Odéon a vedere *Gli zingari*, della F.A.I.N. di Napoli.
Non avevo mai vista una film napoletana e credevo, anzi confesso, che l'industria della pellicola non avesse ancora attecchito nella cosidetta città del sole.
Adesso guarisco dalla mia ignoranza. L'ho vista una film napoletana, perbacco! Ma lo giuro, mi basta per sei mesi!
Mal sceneggiata, mal inquadrata, mal recitata, illogica, assurda, sconclusionata; chi più ne ha, più ne metta e non avrà mai messo abbastanza.
E fa dispetto perché l'argomento carino e l'ambiente interessante avrebbero potuto servire ad una film deliziosa.»
Riccardo Artuffo in «La Gazzetta del Popolo», Torino, 10 febbraio 1914.

nota:

Gli zingari *non è un titolo alternativo di* I nomadi, *ma solo una svista del recensore della «Gazzetta del Popolo.» Infatti, nei tamburini delle prime visioni inseriti in altra pagina dello stesso quotidiano torinese, il film viene annunziato con il suo esatto titolo.*

Non desiderare la donna d'altri

int.: Achille Voller - **p.**: Centauro Film, Torino - **v.c.**: 469 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: gennaio 1913 - **lg.o.**: una bobina.

nota:

Una corrispondenza da Trieste di Myriam, apparsa su «La Vita Cinematografica» di Torino (n. 2, 30 gennaio 1913) segnalava questo film della Centauro come «una discreta commediola dell'Ambrosio.»
Infatti la produzione Centauro, dopo un accordo intervenuto con l'Ambrosio, veniva spesso distribuita a cura della più organizzata editrice torinese.

Il notturno di Chopin

r.: Luigi Maggi - **int.** e **pers.**: Mary Cléo Tarlarini (Contessa Silvia), Luigi Chiesa (Conte Della Torre), Carlo Campogalliani, Maria Bay (pastorello), Vitale De Stefano - **p.**: S. A. Ambrosio, Toino - **v.c.**: 904 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: settembre 1913 - **lg.o.**: m. 656.

«Il conte Della Torre, riuscito a sfuggire miracolosamente alle guardie che lo avevano sorpreso con altri congiurati, vuol salutare la moglie prima di allontanarsi definitivamente per evitare l'arresto, e si serve del figlio di un suo fittavolo (da lui beneficato in altri tempi) per far pervenire un biglietto alla contessa Silvia, che già trepida per la sorte del marito. Ma il fittavolo, sorpreso il figlio mentre eseguiva la commissione e letto il biglietto, allettato dalla taglia di cento scudi per la cattura del conte, ferma il figlio e va a denunziare Della Torre.
La casa del conte viene circondata ed il commissario stesso si mette a suonare al piano il notturno di Chopin - segnale convenuto con la contessa Silvia perché il marito potesse rientrare in casa senza pericolo - sperando di catturare il patriota.
Ma il figlio del fittavolo è riuscito a sfuggire al padre e ad avvertire la contessa, cosicché Della Torre evita l'agguato, mentre il commissario se ne torna in questura a mani vuote.»
(da una recensione)

dalla critica:

«Siamo all'epoca del Risorgimento, dal quale il compianto Rovetta ha prese le mosse per il suo *Romanticismo,* che rievoca magistralmente ed entusiasticamente qualche brano della nostra storia così recente e così bene scolpita nel cuore di ogni italiano.
Del *Romanticismo* questo lavoro - pare a noi - ha qualcosa, sebbene lo svolgimento è assai diverso e ben diverso l'epilogo.

Lo spunto patriottico, sentimentale, è bene svolto e bene eseguito; ma non possiamo dir bene della riproduzione dei costumi e delle scene, perché non fedeli all'epoca. Abbiamo notato qualcuno vestito in giacchetta, e qualche altro con paletot moderno, ridotto per l'occasione - molto visibilmente - a pastrano. Nei lavori storici è ai dettagli ai più trascurabili che si fa attenzione, quindi o si fanno come devono essere fatti, o si lasciano stare.
Al giorno d'oggi non è più tollerato quello che passava inosservato ai primordi della cinematografia.
Gli interpreti furono al loro posto. (...) Messa in scena alquanto trascurata; bellissimi gli esterni.»
Il rondone in «La Vita Cinematografica», Torino, n. 17, 15 settembre 1913.

«Bello! Bello!
Il pubblico assiste allo svolgere della pellicola con interesse vivo e crescente: non vi è un metro di pellicola in più, cioé impressionata per il glorioso sistema del metraggio, anzi sembra quasi che l'azione si svolga troppo rapidamente, benché la pellicola consti di molto più di mille metri. [sic]
Dobbiamo far lode alla Casa Ambrosio per la nobilissima iniziativa dell'espressione di simili films patriottiche, le quali dilettano non solo lo sguardo, ma lo spirito, che ancora resta vivamente impressionato per la crudeltà di quei tempi in cui l'amor di patria fortemente agitò i nostri antenati e condusse alla cacciata dello straniero.
Questa sola pellicola basterebbe a dimostrare l'utilità e l'importanza dell'Arte Nuova, la quale inaspettatamente si è avanzata a reclamare il quinto potere, schierandosi risolutamente a fianco del quarto, dal quale trae la sua possanza.
I costumi del tempo sono riprodotti perfettamente in questa pellicola; gli artisti sono in carattere e recitano bene: solo il delegato non riproduce benissimo il terribile personaggio di quell'epoca dolorosa. La fotografia è nitida.»
«L'Araldo della Cinematografia», Torino, n. 5, 8 settembre 1913.

«(...) Questo *Notturno di Chopin* non è un gran che ma racchiude un alto concetto morale poiché rammenta ai giovani della nuova generazione, cui inconsulti e pravi insegnamenti tentano strappare dai loro cuori ogni patrio concetto, quanti dolori, quante angoscie, quanti nobili sacrifici abbia costato la redenzione di questo sorriso di Dio che si chiama Italia.
(...) Dice del sangue che ha irrorato forche e patiboli; che ha inzuppato ogni zolla di questa terra che è nostra patria.
E forse non è chiusa ancora l'era dei generosi sacrifici (...).»
«Il Maggese Cinematografico», Torino, n. 10, 10 settembre 1913.

«(...) L'esecuzione da parte di tutti gl'interpreti fu assai buona. Eccelsero Luigi Chiesa, che ha fatto valere ancora le sue non comuni doti di valentissimo interprete dei personaggi più varii, nella parte del conte Della Torre, Mary Cleo Tarlarini che da eletta artista qual'è diede giusto risalto alla parte della contessa Silvia e Carlo Campogalliani che fu sobrio e misurato. *Mise en scène* e fotografie meravigliose.»
E. D. in «La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica», Napoli, n. 250, 20 settembre 1913.

«Another strong Ambrosio feature, dealing with the time of Mazzini and the struggle for the freedom of Italy.
A patriot's hair-breadth escape from the Austrians forms a glowing story of adventure.
Chopin's lovely melody is most cleverly interwoven in the tale.»
«The Bioscope», London, November 11, 1913.

Le nozze di Figaro

r.: Luigi Maggi - **rid.**: Luigi Maggi, dalla commedia (1784) di Pierre Augustin Caron de Beaumarchais - **int.** e **pers.**: Eleuterio Rodolfi (Figaro), Gigetta Morano (Rosina), Ernesto Vaser (Don Basilio), Ada Mantero (Cherubino), Umberto Scalpellini (Don Bartolo), Ubaldo Stefani - **p.**: S. A. Ambrosio, Torino - **v.c.**: 1510 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: 16.11.1913 - **lg.o.**: m. 581.

«Figaro, l'allegro barbiere di Siviglia, che sa immaginare i più straordinari stratagemmi per aiutare gli innamorati, è stato a sua volta colpito dalla freccia di Cupido; una ferita gradevole, perché anche Susanna, la sua bella, s'è innamorata di lui. Tutto andrebbe per il meglio, se un lupo cattivo, sotto le spoglie del conte d'Almaviva, dimentico dei servigi resigli da Figaro al tempo del fidanzamento con Rosina, non venisse ad insidiare Susanna.
Ahi lui! povero conte, egli non può offrire a Susanna che i resti di quello che fu un dongiovanni, mentre Rosina si consola con l'ardente foga del paggio Cherubino. Figaro, astutamente, mette in sospetto il conte e gliela fa in barba - non si chiama Figaro per nulla -. Almaviva si arrende e chiede perdono alla moglie per averla sospettata e anche per aver tentato di tradirla.
Figaro e Susanna si sposano e vivranno felici e contenti, mentre Rosina potrà sempre consolarsi della "freddezza" del vecchio consorte, col calore del suo angelo custode, che non a caso si chiama Cherubino.»
(dal catalogo della distribuzione «Charles Helfer», Paris, décembre 1913)

dalla critica:

«Ho assistito a *Le nozze di Figaro*, data da una primaria compagnia drammatica, la compagnia Reiter, e ho visto scrupolosamente osservati quei concetti ai quali si sono informati tutti gli esecutori passati e presenti, tutti gli interpreti più efficaci di queste creazioni del genio e della fantasia popolare. (...)
Figaro dev'essere mantenuto costantemente in posa, come la maschera di Arlecchino, come Mefistofele, talché l'osservatore, in qualunque momento, lo scorga, lo riconosca senz'altro. Il costume è cosa affatto secondaria, e non ha nulla di speciale. La riproduzione d'un tal personaggio non è certamente delle più facili, e quella data dal Rodolfi offre il fianco nel suo insieme a parecchie lodi, e dico che il Rodolfi ci ha dato un Figaro slanciato ed elegante.
Il Vaser è comicissimo nelle vesti di Don Basilio e diverte immensamente il pubblico. (...) Le donne sono a posto, tanto più che il loro compito non ha gran che d'importanza. (...) Gigetta si toglie d'impaccio grazie a certe sue qualità speciali. Quel suo visino rotondo da monachella fuggita di convento si presta ottimamente per la scena e per la fotografia. Quel manto di *santificetur* da sotto il quale scappa una coda di volpe reale, è quanto occorre per queste interpretazioni.
(...) In quanto al soggetto, conosciuto *urbis et orbis*, non lo narrerò di certo: è ben adattato, quantunque certi atteggiamenti non mi persuadano perché non conformi alla tradizione.
Ciò che *assolutamente* non v'ha, è la cerimonia dello sposalizio di Figaro, celebrante Don Basilio in paludamenti sacri. Eh, no! quello non va, per ragioni che credo prudente non citare. D'altronde si noti che Don Basilio era dottore in lettere e filosofia: professore di musica, era tutto quello che meglio vi piace, ma non era *prete*. (...)»

A. Berton in «Il Maggese Cinematografico», Torino, n. 1, 10 gennaio 1914.

Le nozze di Figaro (Gigetta Morano, Ubaldo Stefani)

«(...) Bella la messa in scena. Buona sotto ogni rapporto l'esecuzione. Rodolfi è apparso un 'Figaro' ideale pieno di sobria vivacità e di elegante furberia. La Morano, attrice di una grazia e sagacità non comuni, ha creato i due personaggi di Rosina e di Susanna [nel *Barbiere di Siviglia*] con una verve ed una civetteria graziosissima. L'attore che sostiene la parte di Don Bartolo è superiore ad ogni elogio. (...) Don Basilio è forse un po' meno felice, anche perché il carattere del personaggio è molto deformato dalla riduzione. (...)»
Eliseo de Mitry in «La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica», Napoli, n. 259, 22. novembre 1913.

«This picture production is certainly worthy of the highest commendation, especially from a scenic and costume point of view. The man who selected the many beautiful scenes involved, the angles selected by the cameraman and the superior directorship were in perfect harmony. The acting in some case was slightly exaggerated, but on the whole, it is an elegant production.»
«The Moving Picture World», New York, February 21, 1914.

nota:

Sia questo film che Il barbiere di Siviglia, *che ha gli stessi cast e credits, sono stati girati in buona parte in Spagna, a Siviglia.*

Il film è anche noto con il titolo Il matrimonio di Figaro.

Nozze in un quadro

p.: Milano Films, Milano - **v.c.**: 1388 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: ottobre 1913 - **lg.o.**: m. 157.

Il film è anche noto con il titolo Nozze di un quadro.

L'oca alla Colbert

r.: Eleuterio Rodolfi - **s.**: Arrigo Frusta - **int.**: Eleuterio Rodolfi, Gigetta Morano, Camillo De Riso - **p.**: S. A. Ambrosio, Torino - **v.c.**: 1277 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: ottobre 1913 - **lg.o.**: m. 652.

Chandron, un ex cuoco divenuto ricco, vorrebbe che sua figlia Susanna sposasse almeno un marchese, cosicché, quando il povero Paolo si presenta a chiedergli la mano della figlia, lo caccia in malo modo. Dall'altra parte, la marchesa di Pontlevy vorrebbe che suo figlio Gontrano sposasse una brava ragazza e lasciasse perdere Lulù, l'attricetta di cui s'è infatuato. Grazie al caso, Chandron e la marchesa, coi rispettivi figli, si incontrano, fanno amicizia e dopo qualche tempo, vedendo i giovani parlottare, i genitori pensano che i loro sogni stanno per avverarsi. Ma non è così: Susanna e Gontrano stanno invece mettendo a punto una loro strategia per potersi sposare ognuno secondo i propri desideri. E l'occasione è data dal pranzo che dovrebbe propiziare il fidanzamento: Chandron ha preparato un piatto, l'oca alla Colbert, che è la sua specialità. Ma appena messo in bocca il primo boccone, Gontrano lo risputa nel piatto, gridando di non avere mai provato una cosa più schifosa.
Apriti cielo! La collera di Chandron, punto sul suo orgoglio, si scatena violenta, e presto i convitati si allontano di corsa. Susanna fa allora entrare Paolo, che era in attesa in una stanza accanto e gli offre un pezzo dell'oca alla Colbert. Paolo la mangia con gran gusto e poi ne chiede una seconda porzione: Chandron ringalluzzisce e, deliziato dell'apprezzamento del suo piatto, guarda ora il giovane con altri occhi: è il primo passo per accoglierlo come futuro genero.
(da un volantino pubblicitario)

frase di lancio negli Stati Uniti:

«Yes - it was only the dressing of a goose, but it decided the fate of two young lovers.How the scheming young girl brought this about in the funniest comedy ever witnessed.»

Oh, quel bottone!

int.: Eleuterio Rodolfi, Gigetta Morano - **p.**: S. A. Ambrosio, Torino - **v.c.**: 912 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: settembre 1913 - **lg.o.**: m. 156.

«Rodolfi è sul punto di uscire, quando, inavvertitamente, gli salta via un bottone del gilet. Ed è appena uscito che in casa sua s'intrufola il fidanzato della cuoca, i cui armeggi sono stati notati dal portiere. Questi, un solenne bacchettone, telefona immediatamente a Rodolfi in ufficio per avvertirlo che in sua assenza, nella sua casa si stanno consumando orge lussuriose.
Mentre Rodolfi si precipita a casa, ritorna sua moglie e sorprende sul più bello la cuoca e il suo spasimante. La servetta, sconvolta, supplica l'uomo di chiedere scusa alla padrona, che s'è allontanata indignata; questi la raggiunge in camera da letto e si getta ai suoi piedi per implorare il perdono. Arriva anche Rodolfi, trova il bottone e crede di avere in mano la prova che un altro uomo è in casa; quando entra in camera da letto e vede lo spasimante della cuoca ai piedi di sua moglie, è sicuro del tradimento: mostra il bottone come indizio supremo, ma dovrà ricredersi quando gli viene mostrato che quel dischetto appartiene al suo panciotto.
Tutto si chiarisce, mentre la moglie, con ago e filo, provvede a ricucirgli quel dannato bottone, così che non corra più il rischio di staccarsi.»
(«Erste Internazionale Film-Zeitung», Berlin, n. 36, 5 September 1913)

Oltre le soglie della morte

r.: Attilio Fabbri - **int.**: Anita D'Armero, Giuseppe De Liguoro - **p.**: Milano Films, Milano - **v.c.**: 7005 del 10.2.1915 - **d.d.c.**: 20.7.1913 - **lg.o.**: m. 620/876.

L'ombra dei creditori

p.: Milano Films, Milano - **d.d.c.**: gennaio 1913 - **lg.o.**: m. 331.

«Ruggero ha dilapidato l'intero suo patrimonio ed è ora carico di debiti. I suoi creditori lo inducono a firmare una dichiarazione, in cui si impegna a sposare una ricca cugina, per poi pagare, con la di lei dote, i suoi debiti. Ruggero organizza un consiglio di famiglia e si propone come possibile marito di sua cugina Lelia, la quale è un'amante del teatro ed è innamorata di Sirwall, grande interprete scespiriano. Per liberarsi di questo incomodo, Ruggero suggerisce allo zio Anacleto, padre di Lelia, di contattare l'attore e di pregarlo di comportarsi in modo da disgustare la giovane Lelia, che gli viene descritta come una stupidella infatuata. Sirwall accet-

ta e Lelia, indignata per il modo di agire del suo idolo, cambia repentinamente idea e accetta di sposare Ruggero. Poi però, viene a conoscenza dell'intrigo e anche del fatto che Sirwall ha così agito dopo che Ruggero ed Anacleto l'avevano fatto bere abbondantemente. Al pranzo di fidanzamento, quando Ruggero fa per sedersi accanto a Lelia, ne viene scacciato e messo in fondo alla tavola: al posto d'onore si siederà Sirwall.»
(«The Bioscope», London, February 6, 1913)

L'ombra del male

r.: Gino Zaccaria - **int.**: Italia Almirante Manzini, Giovanni Casaleggio, Berta Nelson - **p.**: Itala Film, Torino - **v.c.**: 5831 del 18.11.1914 - **d.d.c.**: gennaio 1913 - **lg.o.**: m. 658.

dalla critica:

«È l'eterna storia di una povera disgraziata, caduta nelle grinfie del solito sfruttatore, la quale un bel momento si ribella alla cattiva sorte e fugge lontano, sperando giorni migliori.
La sua buona stella le scaraventa tra i piedi un ricco signore, ch'ella salva dalla morte, dopo il naufragio del piroscafo che entrambi portava in terra straniera, e diventa, dopo non poche peripezie, sposa felice, dimentica del passato.
Il destino, però, le riserba ancora delle amarezze, e per una strana coincidenza della vita, la mette nuovamente di fronte al suo antico persecutore, sorpreso a rubare in casa sua, di notte; ma finisce col trionfare, proprio allora che si credeva irremissibilmente perduta, ed a riacquistare la stima del marito e la pace famigliare.
Su questo punto morale, umano, l'Itala ha ricamato un lavoro riuscitissimo, bello: merito speciale della protagonista, signora Manzini, della quale ci occupiamo per la prima volta, essendo una neofita del cinematografo, artista brava e coscienziosa, che rese meravigliosamente la sua parte. Le fu eccellente compagno il Casaleggio (nei panni dell'antipatico malfattore), sempre misurato ed espressivo.
Messa in scena accurata, indovinatissima: e di ciò va data lode al bravo sig. Zaccaria.»
Il rondone in «La Vita Cinematografica», Torino, n. 1, 15 gennaio 1913.

L'ombra del passato

r.: Ubaldo Maria Del Colle - **p.**: Pasquali e C., Torino - **v.c.**: 70 del 1.12.1913 - **lg.o.**: m. 815.

Clara, una ricamatrice, ha avuto da una relazione col conte di Soava una figlia, Mary, che è cresciuta col padre, e che non ha mai conosciuto sua madre.
Mary ha ora vent'anni, è fidanzata e prossima alle nozze quando Clara, in un soprassalto di amor materno, chiede all'antico amante di fargliela vedere almeno una volta. Il conte rifiuta, ma Mary, che ha scoperto tutto, corre dalla madre e le si butta tra le braccia. Quando viene a sapere che il padre non permetterà mai a Clara di prendere il suo giusto posto, Mary rinunzia al fidanzato per stare accanto alla madre. Ma Clara, per non essere d'ostacolo alla felicità della figlia, tenta il suicidio.
Tutto alla fine si ricomporrà: Clara, guarita, sarà accolta dal conte, mentre Mary andrà sposa.

dalla critica:

«È uno *spuntino* che si vuol far passare per un pranzo.
Come spuntino, non c'è che dire, è ben fatto: tenue, leggero, verosimile. Insomma ha tutte le qualità di quella che potrebbesi chiamare una buona commediola dei tempi beati di Ipolito Tito D'Aaste, Gerardi del Testa, Teobaldo Cecconi [sic, ma Ciconi] e via di seguito. Commedia morale castigatissima, tale da potersi rappresentare in un convento di monache Sacramentine ove, tutto al più, si darebbe un colpo di forbice all'atto di Clara quando accenna al suicidio. (...) Che una Casa cinematografica possa trovare più o meno opportuno dedicarsi esclusivamente a questo genere, ciò potrà stare in ragione dei centri verso i quali indirizza i suoi prodotti, ma non mi si venga però ad affermare che per produrre della cinematografia da istituti, bisogna fare delle insulsaggini: dell'amore senza amanti, delle passioni senza amore, delle colpe senza peccati, poiché è, e sarà sempre, una falsa affermazione (...).
Ho detto in principio che trattasi di uno spuntino che si vuol fare passare per un pranzo. Sì, non ostante le ottime qualità del soggetto, di buon contenuto artistico e morale; per quanto sia lunga e minuziosa la descrizione e la proiezione duri su per giù quasi un'oretta, tuttavia lo svolgimento è lodevolmente semplice e breve (...), forse in qualche momento un po' pesante. (...)»

A. Berton in «Il Maggese Cinematografico», Torino, n. 7, 25 luglio 1913.

L'ombra di un morto

int.: Paola Monti, Ettore Berti - **p.**: Film d'Arte Italiana, Roma - **v.c.**: 1434 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: settembre 1913 - **lg.o.**: m. 485.

«Il sottotenente Paolo Nardi deve raggiungere immediatamente la Tripolitania. Lascia in lacrime Flaminia, la sua fidanzata, che una notte avrà una visione: Paolo è stato ucciso dal nemico. In effetti, nello stesso momento, il giovane è caduto sotto le mura di Zanzur. La disperazione di Flaminia è immensa, ma, col tempo, la giovane si riprende e, un anno dopo, sposa Roberto, un pittore che s'è innamorato di lei.
Ma la visione di Paolo la perseguita e getta come un'ombra sulla felicità dei due sposi. Geloso

dei segreti pensieri di Flaminia, è ora Roberto ad avere delle allucinazioni: vede la moglie tra le braccia di Paolo; ossessionato dall'angoscia di quest'amore d'oltre tomba, diviene folle e si toglie la vita.»
(«Le Cinéma et l'Echo du Cinéma Reunis», Paris, n. 35, octobre 1913)

dalla critica:

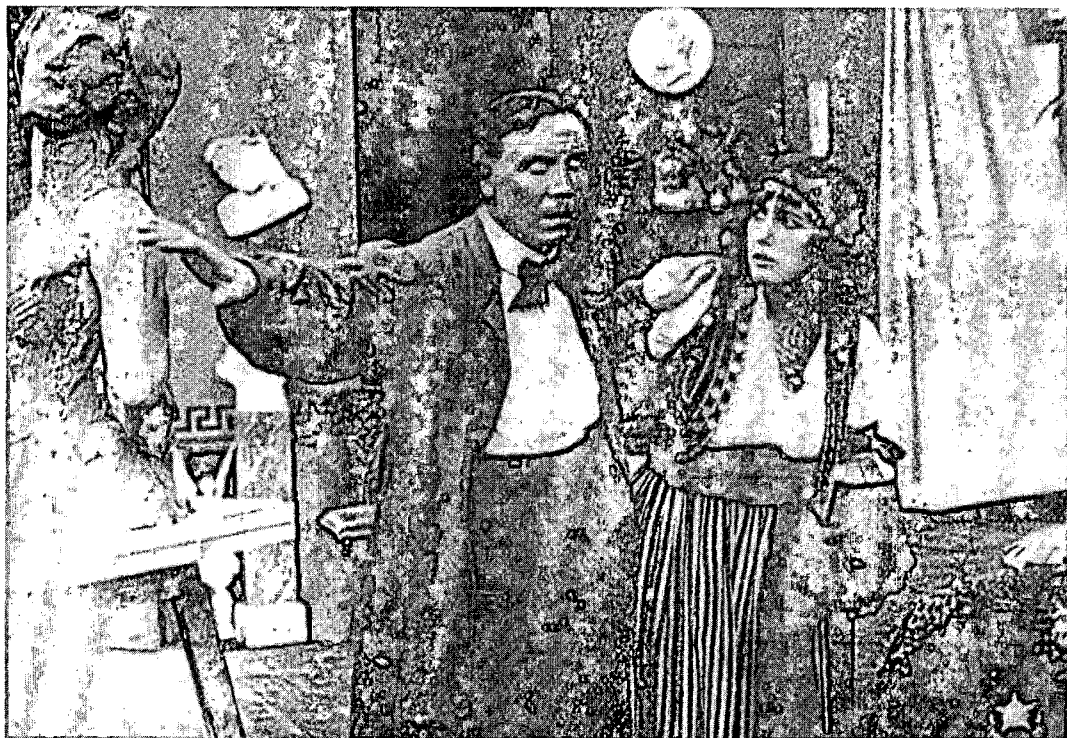
«*L'ombra di un morto*: un pregevole dramma commovente della Film d'Arte Italiana.»
Myriam (corr. da Trieste) in «La Vita Cinematografica», Torino, n. 22, 30 novembre 1913.

nota:

La censura intervenne per sopprimere «il quadro rappresentante il tenente Nardi col suo plotone nel momento in cui vengono assaliti e sopraffatti dal nemico» e per togliere «l'altra scena in cui la signorina Flaminia Cestri, in sogno, ha la visione dello stesso episodio.»

Ombra e luce

r.: Baldassarre Negroni - **int.** e **pers.**: Hesperia (Mada), Ignazio Lupi (Andrea Boni), Fulvia Perini (Vanda), Alberto Nepoti - **p.**: Cines, Roma - **v.c.**: 1611 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: 1.12.1913 - **lg.o.**: m. 700/887.

«L'intenso lavoro ha indebolito la vista dello sculture Andrea Boni. Vanda, la piccola modella che l'ama, lo induce a farsi visitare da un oculista, il quale prescrive assoluto riposo in campagna. Andrea parte solo, lasciando in pena la sua innamorata. In campagna, Andrea incrocia un giorno una carovana di zingari, tra i quali v'è la bella Mada, alla quale chiede di posare per lui. L'avvenenza della gitana esalta l'ispirazione di Andrea, che scolpisce una statua di gran pregio, innamorandosi perdutamente della modella. Ma lo sforzo e l'emozione lo conducono alla più completa cecità.
Per un po' Mada finge di corrispondere all'amore di Andrea; in realtà la donna, d'accordo con il suo amante, Zivio, capo della tribù degli Zingari, sta con Andrea solo per i soldi che generosamente lo scultore le elargisce. Quando il danaro è finito, Mada lo abbandona. È la fedele Vanda a venire in aiuto del povero cieco.
Vanda viene anche a sapere che un affarista, con l'aiuto di Zivio, vuole rubare la statua: avverte Andrea il quale, furente, afferra un martello e distrugge la sua opera. Ora tra Andrea e Vanda non c'è più nulla che possa separarli.»
(«Bollettino delle novità Cines», Paris, n. 236, 19 décembre 1913)

Ombra e luce (Ignazio Lupi, Hesperia)

dalla critica:

«(...) Nell'insieme, un film che commuove ed interessa, anche per merito degli esecutori della Cines, specie del Lupi ed anche dell'artista che interpretava Vanda.»
A. Bertoni in «Il Maggese Cinematografico», Torino, n. 2, 25 gennaio 1914.

«*Ombra e luce*, se pure interpretata dalla graziosa Hesperia e dal Lupi, è una film da... mettere completamente all'ombra!»
Raimondo Paglietti (corr. da Cagliari) in «La Vita Cinematografica», Torino, n. 34/35, 15/22 settembre 1914.

nota:

Per motivi ignoti, il film venne ripresentato in censura verso la fine del 1914, quando ottenne un nuovo visto (n. 4404).

L'onestà vittoriosa

int.: Enna Saredo, Goffredo Mateldi, Bianca Lorenzoni, Giuseppe Majone-Diaz - **p.**: Roma Film, Roma **v.c.**: 1382 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: settembre 1913 - **lg.o.**: m. 960.

«Doly, figlia del banchiere de Majons, è innamorata di Goffredo, il segretario di suo padre, ignorando che questi è fidanzato con una ricamatrice, Lisa, che vive con uno zio cieco. Un giorno Doly porta del lavoro a Lisa e la trova in compagnia di Goffredo; la gelosia la spinge a ordire una doppia vendetta: fa licenziare Goffredo e poi, con una lettera anonima a Goffredo, insinua dei sospetti sulla moralità di Lisa, che frequenterebbe ambienti malfamati. In effetti, con la scusa di un lavoro, Doly attrae Lisa in una casa di piacere e poi fa in modo che Goffredo la incontri proprio in quel posto. Goffredo, disgustato, lascia Lisa. Ora che il campo è libero, Doly fa riassumere Goffredo, sicura di poterlo avere tutto per sé. Ma lo zio cieco di Lisa trova provvidenzialmente le prove della disonestà di Doly e le mostra a Goffredo, il quale, dopo aver respinto definitivamente l'intrigante Doly, chiede perdono alla fedele Lisa.»
(«Le Courrier Cinématographique», Paris, n. 40, 4 octobre 1913)

dalla critica:

«Qualche settimana fa all'Iride ed al Lumiére Moderno si proiettò, per conto dell'Impresa cinematografica catanese del sig. G. Gangi, il film *Onestà vittoriosa*, della Roma, che contiene una serie di scene col tango argentino. È bastato un semplice annunzio ed il magnifico placard a colori esposto fuori, per obbligare il nostro pubblico ad andarvi.»
Olleia (corr. da Catania) in «La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica», Napoli, n. 268, 7 febbraio 1914.

nota:

Un intervento censorio fece eliminare la parte del ballo nella scena in cui si svolge uno spettacolo teatrale.

L'onomastico del commendatore

int. e **pers.**: Giuseppe Gambardella (Checco), Lea Giunchi (Luisa) - **p.**: Cines, Roma - **v.c.**: 1501 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: 17.11.1913 - **lg.o.**: m. 124.

«Luisa, la figlia del commendatore, vuole festeggiare l'onomastico del padre con un bel regalo che gli lascia sulla scrivania assieme a una letterina d'auguri.

Un attimo dopo, Checco, il cameriere, che sta facendo le pulizie nello studio del commendatore, viene raggiunto da una balia sua amica: questa gli chiede di badare al poppante per qualche minuto, giusto il tempo per fare una corsa al negozio sotto casa.
Nel depositare il bebé sulla scrivania, Checco fa cadere sotto di essa il regalo, cosicché, quando arriva il commendatore trova, con la letterina, il poppante in regalo...
Ma a tutto c'è rimedio, anche alle balordaggini di uno sbadato come Checco...»
(«Bollettino delle novità Cines», Paris, n. 234, novembre 1913)

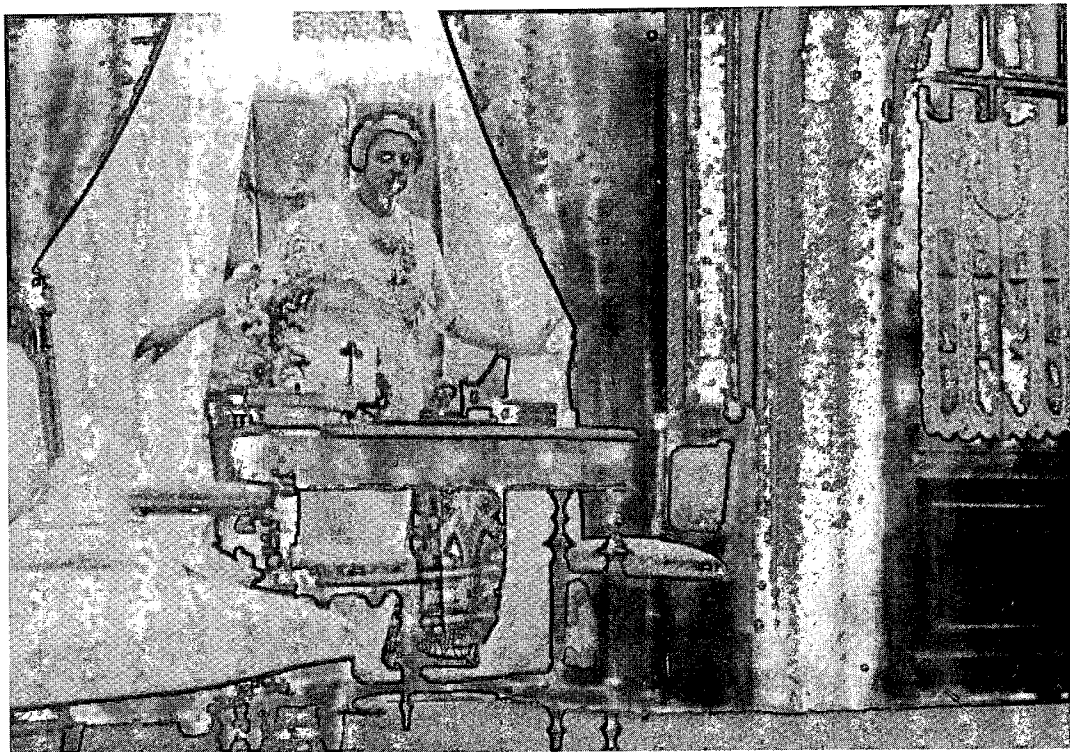
L'onomastico di Fringuelli

r.: Ernesto Vaser - **s.**: Ernesto Vaser - **int.**: Ernesto Vaser (Fringuelli) - **p.**: Itala Film, Torino - **v.c.**: 791 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: settembre 1913 - **lg.o.**: m. 196.

«Nel giorno del proprio onomastico, Fringuelli, giocando a fare il duro, rammenta a Geltrude che è ora di dargli il sospirato primo bacio. E glielo dice da sopra il tetto, attraverso la canna fumaria del camino, perché il severo padre della sua bella l'ha rinchiusa in casa. Quando il cerbero s'accorge che Fringuelli è sul tetto, sale anche lui e sta per afferrarlo, ma Fringuelli non esita a introdursi nel tubo del camino, arrivando, in una nuvole di fuliggine, giù, diritto tra le braccia di Geltrude (e prendendosi il bacio). Arriva il padre furibondo e Fringuelli ne inventa un'altra: finge di essersi gravemente ferito: lo si potrà avvicinare solo concedendogli la mano della sua bella. Il padre acconsente e alla fine il trio, guardandosi allo specchio, si scopre nero di fuliggine e scoppia in una allegra risata.»
(«Le Courrier Cinématographique», Paris, n. 38, 20 septembre 1913)

L'onore del banchiere

int.: Ettore Berti - **p.**: Film d'Arte Italiana, Roma - **v.c.**: 173 del 1.12.1913 - **lg.o.**: m. 505 (due atti).

«Coinvolto in speculazioni sfortunate e completamente rovinato, il banchiere Paolo Aversa reclama invano l'assistenza del Sindacato della Banca. Un sol uomo può salvarlo, Luigi Nota, ma costui perseguita sua moglie con le sue assiduità. Amico d'infanzia di Lena, Luigi l'aveva considerata per molto tempo come sua fidanzata. Poi, egli s'era recato all'estero per seguire la sua carriera diplomatica e al suo ritorno, Lena era già sposata. Da allora egli aveva fatto invano la corte alla donna, che era sempre riuscita a tenere la cosa nascosta al marito.
Senza alcun sospetto, Aversa incarica la moglie di chiedere aiuto a Luigi. La donna, indecisa fra il dovere e la virtù, si assume il duro incarico datole dal marito.
Sarà lei che pagherà la "scadenza". Ma un giorno Aversa scopre la verità. Una collera forte

L'onore del banchiere (una scena)

l'assale. Egli ama sempre Lena, ma la voce dell'onore parla al di sopra di tutte le esigenze e di tutte le proteste dell'amore, ed egli s'allontana per sempre dopo aver gettato in faccia ai colpevoli il prezzo della loro infamia.»
(«Rivista Pathé», Milano, n. 114, 22 giugno 1913)

dalla critica:

«*L'honneur du banquier,* della Film d'Arte Italiana, è un dramma moderno in due atti. L'interpretazione degli artisti è ottima e sopra tutto molto verosimile. Buona la messa in scena.»
G. Campagna (corr. da Alessandria d'Egitto) in «La Vita Cinematografica», Torino, n. 18, 30 settembre 1913.

L'onore riconquistato

int.: Ettore Berti, Lola Visconti-Brignone, Guido Brignone - **p.**: Film d'Arte Italiana, Roma - **v.c.**: 1091 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: 5.10.1913 - **lg.o.**: m. 785 (due atti).

«Il capitano Paolo Ermani, vinto dalla passione del giuoco, perde al Circolo una grossa somma. Egli chiede alla cassa del Circolo un prestito di quattro mila lire, la giuoca nella speranza di rifarsi e perde tutto. Avviene intanto che il colonnello del suo reggimento gli dà ordine di tenere la cassa reggimentale durante la sua assenza. Paolo Ermani, costretto a restituire le quattro mila lire, le sottrae alla cassa del reggimento e di fronte al disonore, corre a chiedere aiuto a sua sorella Irene. Paolo la supplica di aiutarlo di nascosto del marito e la sorella vende la sue gioie e si reca all'appuntamento datole dal fratello al Ristoratore delle Rose.
È scorta da una sua amica, la quale telefona al marito, informandolo della cosa.
Piuttosto che tradire il segreto del fratello, Irene preferisce lasciarsi accusare: avviene la separazione legale e la povera donna è costretta a lavorare per vivere.
Intanto il colonnello ritorna e s'accorge della irregolarità di cassa e obbliga l'ufficiale a dare le sue dimissioni. Nel frattempo scoppia la guerra Italo-Turca e Paolo decide allora di partire come semplice soldato sotto un falso nome...
Paolo Ermani cade da eroe sul campo di battaglia, dopo aver informato suo cognato che Irene è innocente.»
(«Rivista Pathé», Milano, n. 128, 28 settembre 1913)

dalla critica:

«(...) Dramma a forti tinte, riproducente la Tripolitania in tempo di guerra, molto bene messo in scena dalla Film d'Arte Italiana, ha commosso il numeroso pubblico che l'ha giudicato un vero capolavoro.»

Manlio Rosa (corr. da Macerata) in «Il Maggese Cinematografico», Torino, n. 12, 10 ottobre 1913.

«Cine-dramma della Film d'Arte Italiana (...). L'azione si svolge parte in Roma e parte in Libia; l'interpretazione è assai efficace.»

Giuseppe Aiello Santonocito (corr. da Catania) in «Il Maggese Cinematografico», Torino, n. 14, 10 novembre 1913.

L'onta

f.: Lorenzo Romagnoli - **int.** e **pers.**: Maria Jacobini (Maria), Dillo Lombardi (il conte Franco), Fernando Fiori (Mario), Jolanda Migliori (Claretta) - **p.**: Savoia Film, Torino - **d.d.c.**: gennaio 1913 - **lg.o.**: m. 617.

«Maria, che è stata sedotta e abbandonata con una figlia, Claretta, accetta l'amore che le offre il conte Franco e va a vivere con lui, nascondendogli però che Claretta è sua figlia: gli fa credere che sia una sorella minore.
La vita felice di Maria dura poco, perché il suo seduttore, Mario, ricompare per chiederle del danaro e, al diniego della donna, le strappa dalle braccia la bambina, minacciando di non restituirla fin quando non avrà ottenuto i soldi; ma l'intervento di un domestico lo mette in fuga. Giorni dopo Mario riappare e stavolta riesce a rapire Claretta, allontanandosi in barca. Franco, che è a caccia nella palude, accorre alle grida di Maria e, imbracciato il fucile, uccide Mario, poi salva la bimba e anche Maria che s'era gettata in acqua. Nel riabbracciare Claretta, Maria confessa a Franco che la bimba non è sua sorella, ma il frutto dell'onta che avrebbe

voluto nascondergli. Franco vorrebbe perdonare l'inganno, ma è trattenuto dall'offesa della menzogna. Sarà Claretta che farà ritornare la serenità, lasciando sulla scrivania di Franco la sua rozza pupattola di legno con un biglietto ove è scritto: "La mia bambola ti dirà le mie lagrime". Ed il sorriso tornerà nella casa.»
(«Le Courrier Cinématographique», Paris, n. 5, 1 février 1913)

dalla critica:

«Bella film! È una produzione dallo spunto e dall'intreccio nuovo, che si svolge naturalmente, pur destando vivissima attenzione nel pubblico, che solo al termine del dramma ne conosce la fine lietissima.
In questa film dobbiamo riconoscere anche la buona esecuzione artistica, e vada una lode a tutti, ed in ispecie alla brava prima attrice, che seppe perfettamente immedesimarsi del personaggio ch'ella rappresentò, esprimendo con arte squisita i patemi d'animo che l'agitarono.»
Il rondone in «La Vita Cinematografica», Torino, n. 4, 28 febbraio 1913.

«Bene ai bravi artisti che si distinsero tanto nella riproduzione di questo soggetto (...). Sebben non sia di redente idea, il pubblico seguì con piacere tutta l'azione ammirando quei bravi artisti che tanto seppero imporsi in questa fine esecuzione. Bella la fotografia.»
Renzago (corr. da Vercelli) in «La Cine Fono e la Rivista Fono-Cinematografica», Napoli, n. 239, 1 maggio 1913.

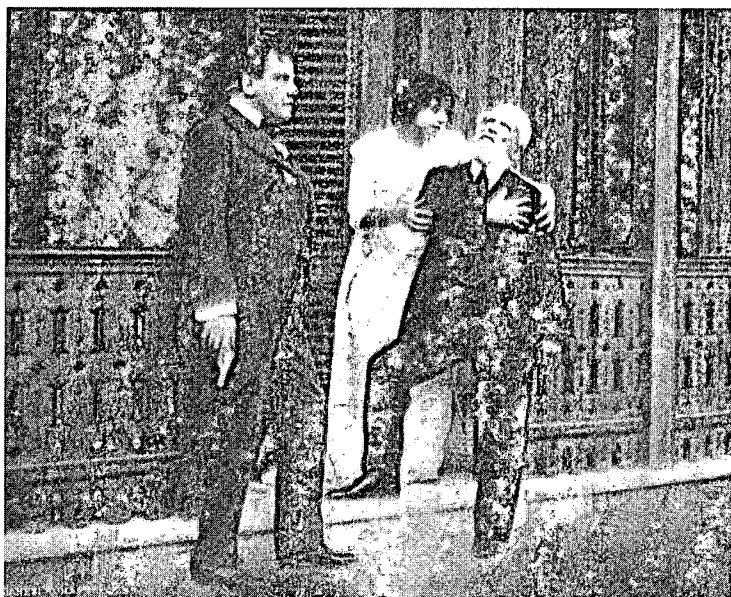
nota:

Uscito agli inizi del 1913 - in qualche città divenne L'onta nascosta *- il film ebbe vita breve, poiché la Savoia Film non ritenne di presentarlo in censura; dopo il maggio 1913 venne quindi ritirato dalla circolazione.*

L'ora fosca

int. e **pers.**: Dillo Lombardi (Conte Lombardi), Ettore Mazzanti (Michele Rosmini), Azucena Della Porta (la contessa), Enrico Fiori (l'autista) - **p.**: Savoia Film, Torino - **v.c.**: 323 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: luglio 1913 - **lg.o.**: m. 652 (due parti).

Il rivoluzionario Michele Rosmini, agitatore delle coscienze popolari, è colpito da mandato di cattura e sta per lasciare la moglie e la figlia per fuggire all'estero quando viene arrestato e imprigionato in un castello, mentre i suoi complici vengono attivamente ricercati. Invano la moglie cerca pietà dal capo della polizia, che vorrebbe da lei i nomi dei congiurati: il marito le impone di tacere. Una notte Rosmini trova aperta la porta della cella e riesce a evadere dalla prigione e si dirige verso il non lontano confine; accortosi di essere inseguito, trova rifugio da

L'ora fosca (Dillo Lombardi, Azucena Della Porta, Ettore Mazzanti)

un mugnaio, che lo nasconde nella gora del mulino, dopo averla svuotata dell'acqua. I poliziotti non lo trovano, ma, uscendo dal mulino, uno di loro apre le chiavarde facendo irrompere l'acqua nella gora. La notizia della tragedia avvenuta giunge alla casa della moglie, che per il dolore muore: la figlioletta rimasta orfana viene accolta in casa dal capo della polizia.
Molti anni dopo, le lotte politiche si sono calmate. La figlia di Michele è diventata una bella signora, la contessa Azucena Lombardi: lei sola sa che il padre si è in realtà salvato e vive in esilio. Un giorno la contessa, mentre viaggia in campagna sull'automobile guidata dallo chauffeur del conte, Fiore, riceve da costui proposte che ella rifiuta sdegnata con la minaccia di farlo licenziare. Lo chauffeur, per vendicarsi, porta al conte il frammento di una lettera arrivata alla contessa dove si accenna a un appuntamento notturno. Nella notte buia, il conte appostato spara all'uomo che viene all'appuntamento e ferisce il padre della contessa, tornato dopo trent'anni in patria per rivederla. Curato segretamente, egli riprenderà la via dell'esilio oltre Oceano, perché una condanna pesa ancora su di lui.
(«Rivista Eclair», Milano, 1 luglio 1913)

Il film venne spesso presentato con il titolo Nell'ora fosca.

O Roma o morte (1867 - 1870)

r.: Aldo Molinari - **f.**: Aldo e Renato Molinari - **int.** e **pers.**: Paola De Bellis, Carlo Cattaneo (Garibaldi), contessa De Leonardis (Elza Canzio), Orlando Ricci (Ciro Ossani), Nello Carotenuto (Giovanni Cairoli), Renato Visca (Enrico Cairoli), Udina (Canzio), sig. Pasquali (capo della polizia), Fernanda Visca - **p.**: Vera Film, Roma - **v.c.**: 1206 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: settembre 1913 - **lg.o.**: quattro parti.

Tra il 1867 e il 1870 si susseguono i tentativi rivoluzionari, repressi dalla polizia papalina con perquisizioni, arresti e condanne a morte. Nel 1867, quando il patriota Canzio è arrestato, il suo amico e compagno Ciro Ossani, fidanzato della figlia di Canzio, Elda, viene seguito dai gendarmi a un convegno di congiurati, che vengono quasi tutti accerchiati e arrestati. Ciro, sfuggito alla retata, raggiunge un gruppo di volontari riuniti con Garibaldi a Passo Corese: per far scoppiare l'insurrezione, i patrioti entrano, nottetempo, non visti, nel territorio pontificio e raggiungono Roma; e il 22 ottobre scoppiava la sommossa. Dopo un duro scontro presso S. Paolo, i patrioti, battuti, si disperdono in città e Ciro Ossani viene arrestato; mentre nella battaglia sulle colline di Villa Glori, cadono colpiti Enrico e Giovanni Cairoli. Garibaldi, appresa la notizia a Corese, giura vendetta.
Nel 1870 Ciro Ossani riesce dalla prigione papalina a comunicare con Elda, rifugiatasi in campagna e riceve notizie su quanto avviene all'esterno. Una sommossa nel carcere viene sedata facilmente e Ciro, uno dei responsabili, viene condannato all'ergastolo. Ma all'alba del 20 settembre Ciro è svegliato dai colpi di cannone: le truppe italiane sono entrate a Roma. La popolazione è in festa: e anche Elda può ora raggiungere il suo Ciro, portato in trionfo dalla folla con i compagni di sventura finalmente liberati.
(«La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica», Napoli, n. 252, 4 ottobre 1913)

dalla critica:

«(...) Dal lato artistico e storico si poteva fare qualche cosa di più... (...) Tutti i personaggi, se si eccettua Garibaldi e i due Cairoli, sono fantastici: mentre poi ce ne sono parecchi storici autentici e noti, vivi e morti, che attendono tuttora un atto, una parola, un cenno di ringraziamento da quell'Italia per la quale offersero il loro sangue in tutte le patrie battaglie...
La fuga di Ciro Ossani, se pure non del tutto storica, è molto verosimile e assomiglia molto a quella di Giuseppe Guerzoni (...). Del Menotti, del Nicotra, del Fabrizi, del Ricciotti e di tanti altri gloriosi combattenti non se ne parla (...). Si tira via fino in fondo, di simulazione in simulazione, e, bisogna dirlo, in modo abbastanza abile, ma purtroppo più fantastico che storico. (...) Aldo Molinari (...) ha dimostrato che con un poco più di calma potrebbe fare molto bene.
Comunque abbiamo ammirato le scene del carcere come riuscitissime è di una certa fedeltà d'ambiente; anche l'entrata dei bersaglieri dalla breccia, quantunque un po' meschinuccia pel numero, è abbastanza buona, peccato che non si veda la loro marcia trionfale entro la città conquistata... Il popolo festante e acclamante è un poco scarso e rimediatuccio anche lui (...). È una raffazzonatura ma può andare. La morte dei fratelli Cairoli per esempio è riuscitissima e tanto il Sig. Visca nella parte di Enrico quanto il Sig. Carotenuto in quella di Giovanni, seppero rendere la scena con molta efficacia. (...) Buonissimo anche il Garibaldi interpretato dal Sig. Cattaneo. Quella che ha lasciato alquanto a desiderare fu la signorina Contessa Deleonardis nella parte di Elda (...). Così ci sembrò troppo bisbetico e poco consentaneo al suo ufficio il Sig. Pasquali nella parte grave di capitano della polizia, e infine la fotografia infelice anzichenò. Tuttavia, poiché si è detto che in soli quattordici giorni fu fatto tutto, accontentiamoci (...)»

Guerzoni in «La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica», Napoli, n. 252, 4 ottobre 1913.

«(...) Questa film (...) se non ha pregi artistici che la rendano un lavoro interessante, parla però al cuore, ridestando quel sentimento di patriottismo che ciascuno conserva in sé, e che erompe spontaneo tutte le volte che si rievocano quei brani di storia che i nostri vecchi tracciarono a lettere di oro e di sangue.
Da questo lato la film è indovinata, piace e piacerà (...). Non possiamo discutere il lavoro, perché non sarebbe stata facile impresa ricostruire con qualche esattezza e fedeltà tutto

quanto si svolse in quel periodo di tempo (...). Certo, se la pellicola fosse stata eseguita da una Casa editrice coi mezzi necessari, si sarebbe potuto e dovuto essere più esigenti.»
Il rondone in «La Vita Cinematografica», Torino, n. 18, 30 settembre 1913.

«(...) Pochi giorni orsono, una casa (credo di negativi perché la film non portava la marca di fabbrica) ha lanciato nel commercio della cinematografia il film *Roma o morte*, brani di storia (alquanto artefatta) ai tempi di Garibaldi. Anche questa avrebbe dovuto essere censurata [come *La lampada della nonna*, n.d.r.] perché in certi punti si fa addirittura una strage dei volontari italiani, e specialmente quando passavano sullo schermo queste scene, acutissimi fischi partivano dalla sala. (...)»
E. Bersten in «Il Maggese Cinematografico», Torino, 25 ottobre 1913.

frase di lancio negli Stati Uniti:

«A spectacular production par excellence in four parts, showing the thrilling struggle for Italian independence of 1867-1870. - A $100,000 spectacular photo drama - The Molinari Masterpiece in five massive parts.»

nota:

La prima visione del film, avvenuta nel settembre del 1913 al Teatro Costanzi di Roma, fu funestata dalla contemporanea, improvvisa morte di una delle attrici, la ventisettenne Paola De Bellis, che per la Vera Film aveva interpretato anche un altro film patriottico: Il campanile della vittoria.
Negli Stati Uniti il film venne distribuito dalla Inter-Continent Film Co. di New York: nel marzo 1914 era annunciata la "prima" in un teatro di Broadway, dove sarebbe stato proiettato assieme a un altro film (non meglio identificato), Her Life for Liberty, *presentato come il primo di una serie di film storici su Garibaldi.*

Il film è anche noto con il titolo Roma o morte.

Orrida meta

r.: Ubaldo Pittei - **int.** e **pers.**: Olga Benetti (Nelly Stern), Mignon Vassallo (Marta Venier), Carlo Benetti (avv. Mercier), Ubaldo Pittei (Filippo Jussy) - **p.**: Latium Film, Roma - **v.c.**: 1196 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: settembre 1913 - **lg.o.**: m. 825/985 (tre atti).

«Marta e Nelly, amiche sin dall'infanzia, si sposano lo stesso giorno: Marta con Filippo Jussy, commissario di polizia, Nelly con un avvocato. Si perdono di vista per qualche tempo, poi Marta viene a conoscenza della morte in duello del marito dell'amica: aveva sfidato l'amante di Nelly,

la quale, rimasta vedova, comincia a discendere, uno dopo l'altro, i gradini dell'abiezione. Marta invece viene corteggiata dal pittore Plombet: decide di avere un chiarimento e si reca nel suo studio, ma per strada viene derubata della borsetta in cui conserva le lettere d'amore inviatele dal pittore. Il ladro viene arrestato ed è Jussy che lo perquisisce e gli trova sia le lettere che una fotografia: è Nelly, quasi irriconoscibile, divenuta l'amante del borsaiolo.
Leggendo le lettere, Jussy comprende che, ove Marta accettasse le profferte del pittore, potrebbero spalancarsi per lei le porte verso un'orrida meta. Ingiunge allora al ladro di scrivere a Marta di venire a prendersi la borsetta, pagando una certa somma. Il ladro esegue e Marta si reca a casa del borsaiolo, ove incontra Nelly ubriaca, che non la riconosce.
La lezione è stata salutare: Marta ha compreso che cosa le potrebbe accadere se venisse meno ai suoi doveri di moglie e di madre. E corre verso casa ad abbracciare fortemente figlia e marito...»
(«La Cine-Fono e la Rivista Cinematografica», Napoli, n. 246, 19 luglio 1913)

dalla critica:

«La straordinaria réclame fatta per questa pellicola ci fece credere in uno spettacolo originale, maggiormente che la Ditta noleggiatrice giunse al ridicolo di mettersi in mostra all'entrata del cinema. Invece?
Ecco la trama del lavoro formata da due lavori distinti, ognuno dei quali potrebbe stare da sé perché riuniti unicamente per ottenere il lungo metraggio.
È la solita colpevole che tradisce il marito, e costui si fa uccidere dall'avversario, il quale dopo continua la tresca con la donna. Egli però è un vile e gradatamente trascina la donna nel fango.
La tela dell'altro lavoro:
Una buona moglie è perseguitata dall'amore di un pittore al quale sta per concedersi, quando le viene rubata la borsetta contenente le lettere compromettenti. Nel recarsi a ritirare queste lettere dal ladro, ella si incontra in un'amica caduta nell'abiezione, né ella sa il perché, ma questo incontro la induce ad abbandonare il pittore.
La fotografia è discreta, buona la messa in scena, interpretazione discreta.»
«L'Araldo della Cinematografia», Torino, n. 7, 6 ottobre 1913.

L'ostacolo

p.: Milano Films, Milano - **v.c.**: 9 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: febbraio 1913 - **lg.o.**: m. 320.

«Egidio Neri, battagliero giornalista, viene arrestato per aver condotto una campagna di stampa contro un politico. Sua figlia Ornelia, sotto finto nome, viene assunta come segretaria del figlio del leader del partito riformista, il giovane avvocato Albigi, che presto si innamora di lei. Scontata la condanna, Neri esce di prigione e ricomincia la sua battaglia contro i riformisti, a causa della quale viene sfidato a duello da Albigi padre, restando lievemente ferito.
Le polemiche politiche avranno termine quando Ornelia e il figlio di Albigi annunziano ai rispettivi padri la loro intenzione di sposarsi. *Amor omnia vincit.*»
(«The Bioscope», London, July 3, 1913)

Il padroncino di Bidoni

int. e **pers.**: Primo Cuttica (Bidoni), Gigetto (il figlio del capitano) - **p.**: Cines, Roma - **v.c.**: 1753 del 1.12.1913 - **lg.o.**: m. 345/350.

«Bidoni, attendente di un capitano, è vittima delle continue ribalderie del piccolo Gigetto, il figlio dell'ufficiale, una vera piccola peste, che ogni giorno trova nuovi spunti per creargli delle molestie.
Un giorno che il paziente Bidoni lo ha portato al parco e, come al solito, Gigetto ha cercato di sfuggire alla sua sorveglianza, il piccolo discolo cade nel laghetto ed è solo dopo diversi tentativi che Bidoni riesce a portarlo in salvo, per poi assisterlo fino al completo ristabilimento.
L'episodio fa cambiare l'atteggiamento di Gigetto verso Bidoni, al quale egli dimostrerà la sua riconoscenza, inviando una somma di danaro alla vecchia madre dell'ordinanza, così da permetterle di venire in città e fare una lieta sorpresa al figlio.»
(«Bollettino delle novità Cines», Paris, n. 238, 9 janvier 1914)

Il film è anche noto con il titolo Il padroncino di Bidoni.

La pagina segreta

int.: Ruffo Geri, Lina Selmas - **p.**: Vesuvio Film, Napoli - **v.c.**: 1188 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: agosto 1913 - **lg.o.**: m. 580/850.

dalla critica:

«*Pagina segreta* (Vesuvio Film) è molto piaciuta, sia per la semplicità del concetto, che per l'accurata esecuzione.»
De Siati (corr. da Taranto) in «La Vita Cinematografica», Torino, n. 6, 15 febbraio 1914.

La palla di cristallo

r.: Roberto Roberti - **int.**: Antonietta Calderari (Nelly), Roberto Roberti - **p.**: Aquila Films, Torino - **v.c.**: 5411 del 20.11.1914 - **d.d.c.**: febbraio 1913 - **lg.o.**: m. 995.

«Nei bassifondi di Boston, Nelly vive come una schiava: Muso-di-Cane la sfrutta facendola cantare per le strade e poi le sottrae l'obolo dei passanti. Ma Nelly ha un animo puro, che si esalta nel leggere le poesie di Karl Burlington, il cantore dei fiori, e usa le parole di queste poesie per le sue canzoni.
Un giorno, Burlington l'ascolta per caso e, colpito dalla sensibilità di Nelly, che gli chiede di salvarla, la accoglie nella sua casa. Nelly, da sempre innamorata, una notte si reca nella camera di Karl che dorme per dargli un casto bacio, ma quando vede sul tavolo la fotografia di Laurette, "dedicata al mio fidanzato", rimane sconvolta e ritorna alla sua vita di prima.
Muso-di-Cane la costringe a esibirsi come "donna-serpente" in un sordido locale; ed è qui che Nelly viene a conoscenza della proposta del banchiere Foster, il quale, innamorato di Laurette, si accorda con Muso-di-Cane per eliminare Karl Burlington, suo rivale in amore. Muso-di-Cane appronta una palla di cristallo in cui è contenuto un potente esplosivo e si appresta a collocarla in casa di Karl. Nelly lo segue e si getta sull'assassino, facendo cadere la micidiale palla che esplode. Prima di morire, Nelly confessa a Karl il suo amore e il poeta ne ricopre il corpo di fiori.»
(«Bulletin Hebdomadaire Lux», Paris, n. 14/1913)

dalla critica:

«Artisticamente non possiamo paragonare questa film a quelle bellissime del "Ciclo d'oro" della stessa Casa, e del di cui successo c'intrattenemmo spesso su queste colonne, ma tuttavia non merita di essere trascurata, perché commercialmente è riuscita, e lo scopo, così, è stato raggiunto.
L'esecuzione, in complesso, buona, ottima da parte della Calderari. Bella la parte fotografica.»
Il rondone in «La Vita Cinematografica», Torino, n. 4, 28 febbraio 1913

«(...) Lo spettacolo cinematografico *La palla di vetro* dell'Aquila Film di Torino, un riuscitissimo lavoro proiettato magnificamente, con splendide scene a colori incontrò completamente il favore del pubblico.
Durante la rappresentazione ha suonato un'ottima orchestrina accompagnante il pianoforte, la quale rese lo spettacolo veramente completo. (...)»
Rosa (corr. da Parma) in «La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica», Napoli, n. 241, 15 maggio 1913.

Il pane altrui

r.: Ubaldo Maria Del Colle - **sc.**: Ubaldo Maria Del Colle, dal romanzo *Cužoi chleb* (1848) di Ivan S. Turgenev - **int.** e **pers.**: Dillo Lombardi (Sementick), Adriana Costamagna (Sonia), Mario Roncoroni (Dimitrieff), Virgilio Fineschi, Arturo Garzes, Livia Martino, Ubaldo Maria Del Colle - **p.**: Savoia Film, Torino - **v.c.**: 2121 del 31.12.1913 - **lg.o.**: m. 1192/1400 (due parti).

«Sementick, gentiluomo russo, è completamente rovinato: i creditori gli sequestrano la casa; gli capita un giorno di salvare il principe Dimitrieff, incastrato sotto le ruote della sua carrozza rovesciatasi, e trova, come ricompensa, un posto da maggiordomo.
Dimitrieff è spesso via, ha un'amante a Mosca, Tatiana, e trascura la moglie Sonia. Tra quest'ultima e Sementick nasce un sentimento, che una notte li farà cadere l'una nelle braccia dell'altro: proprio la notte in cui Dimitrieff, battendosi a duello con un corteggiatore di Tatiana, ha perso la vita.
Sonia interpreta la coincidenza come un segno del destino e parte per un paese lontano, dove morrà dando alla luce la piccola Olga, nata dal suo amore con Sementick.
Vent'anni dopo, Olga, sposata, torna al castello avito dove Sementick, che ignora di essere suo padre, è diventato un povero vecchio, zimbello della servitù. A un pranzo, per divertire gli ospiti, Sementick viene fatto bere e costretto a esibirsi come un buffone, ma quando l'incoronano con i fiori coi quali da vent'anni orna il ritratto di Sonia, il vecchio ha un soprassalto d'orgoglio e grida a tutti il segreto della sua vita. Poi se ne va via per sempre. Ma al momento di partire, Olga gli getta le braccia al collo.»
(«Film-Revue», Paris, n. 3, 2 février 1914)

dalla critica:

«In questa settimana ho avuto in esame una film della Savoia, dal titolo *Pane altrui*, tolta dal romanzo russo di Turghenieff.
È deplorevole il modo con cui è stato messo in scena questo capolavoro del famoso romanziere russo. Il costume nazionale maschile è fantastico; quello femminile è alla moda del 1914 e non del 1874. Inoltre, non sarebbe male rammentare al direttore artistico che Turghenieff scrisse questo dramma nel 1874 e che Edison inventò la lampadina elettrica nel 1881: ciò perché nella sala si vedono dei candelieri con lampadine elettriche.
Il *samovar* (macchina per fare il thé) non si tiene mai sulla tavola colla tromba (tubo); questa si mette soltanto quando si accende il fuoco in cucina. Chi ha diretta la film, ha messo in mano del servo una *lira*, istrumento qui sconosciuto. Il servo deve accompagnare il suo canto colla *balalaika*.
La *duga* (arco che sul collo del cavallo sostiene le due stanghe), dev'essere almeno di cinque centimetri di diametro, mentre in questo lavoro si direbbe una canna d'india e ancora ondulata.
Non parlo di altri piccoli dettagli che possono passare inosservati, ma non capisco perché prima di mettere in scena delle cose che non si conoscono, non si chiedano spiegazioni e dettagli a persone competenti. Costa così poco!
È una film, questa, che avrebbe potuto avere un grande successo, grazie alla popolarità del romanzo, ma, messo in quel modo, è stato scartato senz'altro.»
Tabot (corr. da Mosca) in «La Vita Cinematografica», Torino, n. 6, 14 febbraio 1914.

«È la riduzione dell'opera di Ivan Turghenieff e la Casa ha seguito con molta logica lo svolgimento di quel lavoro, e di conseguenza non c'intratteniamo sulla trama, che a suo tempo fu lungamente discussa.
L'esecuzione invece è stata molto accurata, e siamo lieti di constatare che Ubaldo Del Colle è tornato con fervore a giocare il ruolo d'attore, ch'egli disimpegna con molta buona grazia. Ugualmente bene, anzi è degno di lode, l'attore Lombardi, che eseguì con proprietà molte scene difficili, e con lui dovremmo lodare anche le attrici che lo secondarono, e delle quali ci spiace non conoscere i nomi.
La fotografia è nitida, e abbastanza buona la messa in scena.»
«L'Araldo della Cinematografia», Torino, n. 1, 10 gennaio 1914.

«(...) Per quanto il fine dell'autore - come in quasi tutti i lavori teatrali russi - è di ricavare i maggiori effetti con ogni mezzo, nel dramma di Turghenieff si notano pregi di valore indiscusso, che fanno risaltare la magnifica messa in scena.
Vi fu un gran successo di il pubblico, che seguì con crescente attenzione lo svolgersi del dramma, ebbe applausi fragorosi per i simpatici artisti.
Con vero piacere abbiamo rivisto sulla ribalta il cavaliere De' Liguoro, che, nella interpretazione del Vassili Sermenitch Konsoskine fu veramente artista (...). Bravo il Rocca (Nicolaitch), che, come sempre fu corretto e simpatico; la signora Cassini-Rizzotto, nella parte di Olga Petrowna, fu affascinante e convincente affermando la sua fama. (...)»
G. F. (corr. da Catania) in «La Vita Cinematografica», Torino, n. 42/43, 7/22 novembre 1914.

«(...) The story is heightened by many beautiful scenes and the excellent acting of the principals. Altogether the subject is one that should hold interest.»
«The Moving Picture World», New York, May 16, 1913.

La Parisina

s.: Domenico Tumiati - **p.**: S. A. Ambrosio, Torino - **v.c.**: 9774 del 22.6.1915 - **d.d.c.**: dicembre 1913.

La vicenda si ispira all'amore di Ugo e Parisina.

dalla critica:

«Una folla strabocchevole si è recata al Quattro Fontane per la prèmiere di *Parisina*, mimodramma in ventisette quadri di Domenico Tumiati.
La splendida film d'arte, che è stata completamente inscenata nello storico castello estense di Ferrara, riscosse, per le scene passionali, piene di suggestiva bellezza, gli applausi generali.»
«La Cinematografia Italiana ed Estera», Torino, 15 gennaio 1914.

nota:

Si tratta di un "melologo" che Domenico Tumiati scrisse in collaborazione col musicista Vittore Veneziani nel 1903 e rappresentato in vari teatri italiani nella prima decade del secolo. Fu appunto durante una di queste rappresentazioni che l'Ambrosio ne curò una ripresa cinematografica, presentandola in qualche città italiana in unica proiezione.

Una partita di lawn-tennis

r. e **s.**: Emilio Vardannes - **int.** e **pers.**: Emilio Vardannes (Bonifacio) - **p.**: Milano Films, Milano - **d.d.c.**: gennaio 1913 - **lg.o.**: m. 82.

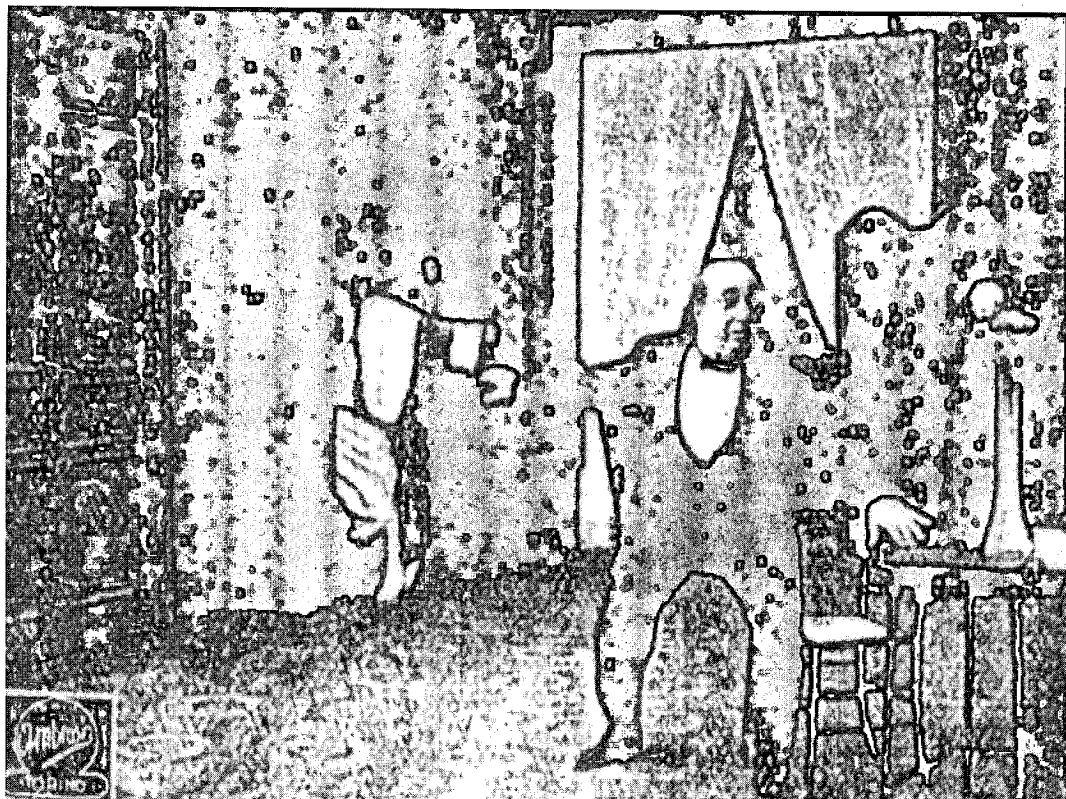
«Bonifacio e un suo amico si trovano ad assistere a una partita di tennis e rimangono entusiasti di questo nuovo sport: subito decidono di giocare essi stessi su di un prato.
È questo lo spunto per una serie di situazioni paradossali, che si risolveranno solo quando verso i due contendenti verrà azionata una manichetta d'acqua che li innaffierà abbondantemente, spegnendone i bollori agonistici.»
(«The Bioscope», London, March 6, 1913)

Partita doppia

int.: Eleuterio Rodolfi, Gigetta Morano, Margherita Albry, Camillo De Riso - **p.**: S. A. Ambrosio, Torino - **d.d.c.**: 27.1.1913 - **lg.o.**: m. 270.

«I coniugi De Riso conducono una vita alquanto spregiudicata: si raccontano un mucchio di bugie, lo sanno, ma fingono di non sapere. Anche per quanto riguarda la fedeltà coniugale, fanno a gara a chi meno ne rispetta le regole: lui ha un'amica, lei altrettanto. Ma un bel giorno in cui sia lui che lei credono vicendevolmente di poter disporre della casa perché l'altro è fuori e fanno venire i loro partner per un allegro incontro, succede l'imprevisto. Accortisi di essersi sbagliati, sia lui che lei nascondono l'altra e l'altro in un armadio, facendo finta di niente. Sarà l'ambiente ristretto, il contatto dei corpi e magari lo zampino del diavolo, l'altro e l'altra finiscono per intendersi perfettamente e, appena possibile, sgattaiolano dallo scomodo nascondiglio per un posto più comodo. Quando lui e lei vanno ad aprire le ante dell'armadio credendo di trovarvi i loro amanti morti per asfissia, vi scoprono solo un biglietto: "Grazie e buonanotte".»
(«Erste Internationale Film-Zeitung», Berlin, 11 Januar 1913)

dalla critica:

«Soggetto graziosissimo, pieno di spirito e trovate geniali. Il Rodolfi come sempre comicissimo, con lui la Gigetta Morano e la Aubry [sic]. Chi, però, ebbe agio di rivelarsi sempre più un bell'artista fu il De Riso che fu in questa film, come nelle altre il perno principale, e giustamente, perché tutte le films interpretate da lui sono dei completi successi.»
Metellio Felice in «La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica», Napoli, n. 227, 6. febbraio 1913.

Partita doppia (Camillo De Riso)

Passa l'ideale

int.: Lydia Quaranta - **p.**: Itala Film, Torino - **v.c.**: 1714 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: dicembre 1913 - **lg.o.**: m. 783.

«Misteriosi avvenimenti accompagnano le attività di un criminale, che è in realtà un dottore dalla doppia vita. Amore e matrimonio concludono la serie dei suoi furti, ma poi il racconto si conclude con una orribile tragedia, quando la donna si accorge che lui è un criminale.»
(«The Bioscope», London, November 12, 1913)

Il passato

int.: Antonietta Calderari - **p.**: Aquila Films, Torino - **v.c.**: 9181 del 29.5.1915 - **d.d.c.**: gennaio 1913 - **lg.o.**: m. 545.

«Albert Burlington, modesto impiegato di un ministero, non ha abbastanza soldi per curare la madre malata, nemmeno con il lavoro straordinario. Un giorno gli viene offerta una grossa somma per la copia di un documento che è nel suo ufficio. Dopo aver molto esitato, Albert consegna copia del testo a una misteriosa donna e ne riceve in cambio il danaro promesso, ma è troppo tardi: sua madre è morta.
Quindici anni dopo, Albert Burlington è divenuto deputato ed è incaricato di una inchiesta sui loschi affari di un consorzio, le cui azioni sono in maggioranza detenute dalla donna alla quale aveva dato anni prima i documenti. Costei minaccia Burlington di raccontare tutto alla stampa, se egli metterà in luce le sue disoneste attività, ma Albert, anche a costo di compromettere la sua nuova posizione, non cede al ricatto.
La moglie di Albert ha intanto raccolto altre prove contro la donna; si reca da lei, minacciandola a sua volta. Per evitare il carcere, la donna brucia le prove contro Burlington: l'oscura pagina della vita di Albert viene così distrutta dalle fiamme.»
(«Bulletin Hebdomadaire Lux», Paris, n. 15/1913)

Passa una donna!...

int. e **pers.**: Olga Benetti (Stella), Giovanni Cimara (il conte Carlo Rari), Ubaldo Pittei (il dott. Rento Leali), Carlo Benetti (Vasco), Virginia Delfini-Campi (la contessa Rari) - **p.**: Latium Film, Roma - **v.c.**: 1379 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: settembre 1913 - **lg.o.**: m. 860 (due atti).

Il conte Carlo Rari e il dottor Renato Leali sono vecchi amici, anche se il primo è uno sfrenato gaudente e l'altro uno studioso solitario. Tra loro si intromette, come pomo di discordia, una donna, Stella Lescaut, acrobata di circo, che Leali cura e riesce a salvare dopo una rovinosa caduta dal trapezio; benché riconoscente verso Renato, Stella si vede di nascosto con Carlo, che già in precedenza era stato il suo amante.
A svelare ai due ignari corteggiatori la doppiezza di Stella è Vasco, il partner della donna, che vorrebbe indurla a ritornare al circo per rimettere in piedi il loro numero. Renato, folle di gelosia, senza riconoscerlo, aggredisce Carlo e gli spara; poi, preso dal rimorso, lo cura e riesce a guarirlo, mentre il treno porta lontano Vasco e Stella, passata come una meteora nella vita dei due amici.
(«Il Maggese Cinematografico», Torino, n. 3, 10 febbraio 1914)

dalla critica:

«(...) La femmina che, insensibile e lasciva, traccia un duplice solco di seduzione e d'odio fra due amici, non è nuova né al teatro, né nel romanzo, e nemmeno più nel cinema; ma questo film riesce interessante e direi quasi originale per merito della protagonista, la quale, stretta nelle seriche maglie e con le ardite movenze sul trapezio, passa sullo schermo, quale un'incantevole radiosa visione di fascino e di grazia.»

E. Bersten in «Il Maggese Cinematografico», Torino, n. 3, 10 febbraio 1914.

La passeggiata aerea di Bonifacio

r. e **s.**: Emilio Vardannes - **int.** e **pers.**: Emilio Vardannes (Bonifacio) - **p.**: Milano Films, Milano - **d.d.c.**: gennaio 1913 - **lg.o.**: m.72.

«Bonifacio assiste attonito e ammirato a una manifestazione aviatoria e benché sogni di essere uno degli spericolati piloti, per paura rifiuta la passeggiata in aeroplano che gli propone un aviatore buontempone.
Ma appena l'aereo si alza in volo, il pilota lancia un'ancora che cattura e solleva Bonifacio per il fondo dei pantaloni. Dopo qualche volteggio, la stoffa cede e il nostro eroe viene scaraventato, in condizioni deplorevolmente imbarazzanti, attraverso una finestra. E i suoi guai non finiscono qui...»
(«The Bioscope», London, May 15, 1913)

Passione fatale

int.: Dirce Marella - **p.**: S. A. Ambrosio, Torino - **lg.o.**: m. 557.

Il conte Miranoff, proprietario di miniere in Russia, è un padrone duro e inflessibile, che spesso rimprovera i propri assistenti - il dottor Sergio Krilowski e la dottoressa Sonia Kaveisin - di essere troppo teneri con i minatori. Il conte sposa la contessa Nadia Paskievin, che Sergio e Sonia avevano coinvolto nelle loro opere di carità, e con lei parte dalla Russia per un viaggio in Italia, lasciando dietro di sé rancori tenaci. In Italia i coniugi sfuggono a un attentato dinamitardo organizzato dai nemici del conte, anche grazie all'intervento del marchese Hubert de Brenanz, che ha conosciuto Nadia e se ne è innamorato. Sospettando il tradimento, il conte Miranoff trova le prove delle amichevoli relazioni della moglie con il marchese e dell'aiuto che insieme stanno dando alle iniziative che Sonia, arrivata a sua volta in Italia, sta prendendo in favore dei minatori e anche dei nemici del conte. Quest'ultimo sfida a duello il marchese, lo ferisce, ma poi dice alla moglie di averlo ucciso. Avvertita da un amico, Nadia va a casa del marchese e giunge appena in tempo a impedirne il suicidio. Miranoff con un pretesto fa poi ripartire Sonia per la Russia, e viene poi ucciso dai suoi nemici durante una passeggiata in vettura con la moglie.
Alcuni mesi dopo, Sonia e Sergio, unitisi in matrimonio, si dedicano insieme ai poveri e agli infelici, mentre la contessa Nadia è ora libera di sposare l'uomo che ama e che l'ha così ben compresa.
(da un volantino pubblicitario dell'Ambrosio in Francia)

Il film è citato anche con il titolo Passione slava.

Passione fatale

r.: Giuseppe Pinto - **f.**: Giovanni Vitrotti - **int.**: Nelly Pinto, Vincenzo De Crescenzo, Filippo Butera, Ernesto Corsari, sigg. Bonelli, Amilene, Orecchia, Amerio, Calanzano, Fregis, sig.ra Ruffino - **p.**: Leonardo Film, Torino - **v.c.**: 2119 del 31.12.1913 - **lg.o.**: m. 1210 (tre atti).

Tra Elena Coromilas, figlia di un ricco banchiere greco, ed Aly-bey, attaché militare all'ambasciata turca di Atene, si è iniziata, in una stazione di bagni sulle coste dell'Egeo, un'improvvisa e calda passione. Elena è tuttavia fidanzata al capitano greco Humerochi; e il padre di lei, che scopre il suo segreto, le impone di scegliere tra le nozze con Humerochi e il chiostro. Elena sceglie le nozze.
Sei mesi dopo, tra Grecia e Turchia è scoppiata la guerra, e la passione patriottica scuote anche Elena. Ma ella incontra di nuovo Aly e accetta un incontro notturno con lui: senza sapere che Aly ha avuto ordine dal suo ambasciatore di impadronirsi dei documenti strategici del governo greco che sono in mano del capitano Humerochi. Nel corso dell'incontro d'amore, Aly chiede a Elena la consegna dei documenti, facendole credere che furono venduti da un turco traditore alla Grecia e che se non riuscisse ad averli dovrebbe uccidersi. Elena cede, mentre il marito dorme trascrive i documenti e ne consegna la copia ad Aly. Ma per una segreta delazione, il governo greco sospetta di Humerochi, che viene allontanato dal comando. Elena, rimasta sola e preda del rimorso, va al campo turco, per scongiurare Aly di non far uso dei documenti: e, non vista, ascolta per caso i piani del nemico. Decide allora di agire, per salvare la patria, e con l'esplosivo fa saltare il ponte su cui passa al galoppo la cavalleria turca guidata da Aly: per i nemici è la morte, ma anche Elena rimane colpita a morte; gli ufficiali greci le rendono onore mentre il marito, cui in extremis ha confessato la sua colpa, le assicura il suo perdono.
(dalla pubblicità in «La Vita Cinematografica», Torino, n. 23/24, dicembre 1913)

dalla critica:

«*Passione fatale*, della Leonardo, proiettata al Royal, continua a segnare il cammino ascendente della nuova casa. L'intreccio è assai interessante, molti tratti sono grandemente drammatici, mentre pochissime sono le scene prolisse.
Il presente lavoro segna ancora un progresso commerciale sulla pellicola precedente della stessa casa, *Il gran giudice*, ma di questa ha pure comuni molti difetti, sovratutto la distribuzione delle parti, in modo speciale nell'elemento femminile, come quella data alla Pinto che è tutt'altro che adatta, mentre sarebbero state adattissime per altre, che ebbero parti secondarie.
Così pure vi sono molti errori di messa in scena, come indossare un paletot in piena estate, dei vestiti da spiaggia punto adatti, degli interni turchi troppo poco turchi... (...)»
A. Cagliari (corr. da Milano) in «La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica», Napoli, 21 marzo 1914.

«(...) Scene commoventi ed impressionanti non mancano; ma la protagonista finisce per apparirci inverosimile con i suoi passaggi dall'adulterio al tradimento e da questo infine al più sublime eroismo, di novella Pietro Micca in gonnella.
(...) Non vogliamo più oltre tardare a tributare un meritato encomio all'attrice signorina Pinto, che nella parte della protagonista ebbe slanci di passione e spasimi d'angoscia. Lodevoli anche la Ruffino, il De Crescenzo, il Bonelli, l'Amilene, l'Orecchia, l'Amerio, il Calanzano, il Fregis, un guppo di buoni attori.»
E. Bersten in «Il Maggese Cinematografico», Torino, n. 6, 25 marzo 1914.

Patria potestà

p.: Cines, Roma - **d.d.c.**: 17 marzo 1913 - **lg.o.**: m. 199.

«Due giovani sono innamorati, ma lui non va a genio al padre di lei, che lo trova troppo remissivo, per cui impone alla figlia di lasciarlo. Ma l'innamorato non si dà per vinto e, accettando il consiglio di un amico, comincia a litigare violentemente con la ragazza ogni volta che il padre possa sentirlo. Il genitore si convince allora che il giovanotto è tutt'altro che un debole: non ha quindi più remore a cedergli la "patria potestà", consentendone le nozze.»
(«The Bioscope», London, March 27, 1913)

Il patto di Don Giovanni

s.: dai poemi di Christopher Marlowe, Johann Wolfgang von Goethe e George G. Byron - **p.**: Milano Films, Milano - **d.d.c.**: febbraio 1913 - **lg.o.**: m. 650.

«Satana, il principe delle tenebre, è venuto nel mondo degli uomini in cerca di anime; incontra Don Giovanni che segue il feretro del padre morto il giorno prima e gli propone di vendergli l'anima in cambio delle gioie della vita; affranto dal dolore e dalla miseria, Don Giovanni accetta; ed ecco il suo castello riprendere l'antico splendore, le sue vesti consunte divenire di seta frusciante, dalle tasche piene di monete d'oro. Don Giovanni vede in una carovana di zingari la bella Siebel e subito s'accende d'amore. Satana spira su di lei il suo soffio velenoso e la donna abbandona i nomadi e si dona a Don Giovanni. Gli zingari cercano di strapparla al seduttore, ma Satana ne brucia i carri, facendoli morire nel fuoco.
Poi è la volta di Maddalena, la figlia del Duca di Calatrava. Satana getta Siebel in una segreta e poi opera la sua funesta malìa sulla nuova vittima che, vinta d'amore, si concede a Don Giovanni. Quando il Duca viene a scoprire la colpa della figlia, la chiude in un convento. Intanto Siebel è morta di dolore.
Ma contro le armi di Satana si scaglia una forza più grande, quella divina del rimorso, che colpisce Don Giovanni, il quale cercherà nella morte uno scampo disperato alle allucinazioni che hanno preso a torturarlo. Satana è pronto a ghermirne l'anima e trascinarla nelle tenebre eterne.»
(«La Vita Cinematografica», Torino, n. 1, 15 gennaio 1913)

dalla critica:

«È un altro tentativo applicato dall'ottima Casa Milanese, che già precedentemente si fece ammirare nella raffigurazione di un soggetto irrappresentabile: *L'Inferno*, del nostro Dante. La trama del lavoro in parola non presentava minori difficoltà: anzi diremo che il soggetto, altamente filosofico, non ci sembrava potesse servire ad una qualsiasi rappresentazione cinematografica, e siamo meravigliati che la Casa abbia potuto ricavarne un lavoro adatto anche alle mentalità più comuni.

L'epoca del soggetto ha dato modo alla Milano-Film di riportare gli splendidi costumi, indovinatissimi, di quei tempi, e notiamo le superbe scene rilevate da luoghi che ben si prestano all'ammirazione del pubblico.
L'idea della film venne tratta dai poemi del Marlowe, del Goethe e del Byron, e tuttavia sembra inconcepibile che formi un tutto compatto, anzi svolga perfettamente un concetto che sembra prestabilito, e che nell'assieme racchiude un'idea altamente morale e meritevole della maggiore diffusione.»

Il rondone in «La Vita Cinematografica», Torino, n. 4, 28 febbraio 1913.

Il patto di Polidor

r.: Ferdinand Guillaume - **int.** e **pers.**: Ferdinand Guillaume (Polidor) - **p.**: Pasquali e C., Torino - **v.c.**: 710 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: luglio 1913 - **lg.o.**: m. 207.

Il film è anche noto con il titolo Polidor e il patto

Peccato e penitenza

int.: Emilio Ghione - **p.**: Celio Film, Roma - **v.c.**: 4245 del 9.9.1914 - **d.d.c.**: 6.3.1913 - **lg.o.**: m. 300.

nota:

Nessuna informazione è stata recuperata sulla trama e sulle reazioni della critica a questo film, nonostante la notorietà del suo interprete protagonista e l'attenzione con cui la stampa solitamente seguiva le produzioni della Celio.

Peccato e penitenza
(Emilio Ghione)

Per alto tradimento

r.: Alberto Carlo Lolli - **int.** e **pers.**: Nilde Bruno (Conchita), Attilio De Virgiliis (Victor), Giovanni Enrico Vidali - **p.**: Pasquali e C., Torino - **v.c.**: 1 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: maggio 1913 - **lg.o.**: m. 900/1000.

Al fine di impadronirsi dei piani militari avversari, Cesky, spia del servizio segreto, fa in modo che Conchita, una affascinante avventuriera, avvicini il tenente Victor, lo faccia innamorare di sé e poi gli sottragga i documenti che sono affidati alla sua custodia. Ma la donna finisce per innamorarsi del tenente e quando questi viene arrestato e condannato a morte per alto tradimento, Conchita confessa la sua colpa e, sacrificando la sua vita, guida una spedizione in cui Cesky verrà ucciso e i piani recuperati.

dalla critica:

«Si potrebbe dire anche *Un altro tradimento*. (...) Promessa tanta, ma roba poca. Recensirla? Non ne vale la pena.

Il solito furto di documenti militari, i quali fanno un viaggio di andata e ritorno. Un ricevimento in casa di un generale, ove s'introduce un individuo che non si sa perché, né quale diritto abbia d'intervenirvi, e che fa capire lontano un miglio d'essere un intruso che macchina qualche cosa di poco pulito.
Io non me ne intendo di spionaggio perché la spia non l'ho mai fatta, nemmeno per ischerzo, ma sono persuaso che i grandi spioni abbiano un'aria assai più furba del signor Cesky.
E quella povera Conchita chi è? Donde viene? perché assume quel pericoloso incarico? Mistero.
Se il soggetto è poco nuovo, in compenso sono nuove le divise militari, tanto che per consumarle un poco, quei signori ufficiali le portano nei ricevimenti, per via e in casa propria, comprese le fascie e le decorazioni (Lire ,50 al pezzo da Manfredi, via Finanze).
(...) Decisamente la Pasquali non ha la mano felice pei soggetti popolari. Degli interpreti citerò il Vidali nella piccola scenetta d'apertura. Poche battute, ma che bastano a farlo staccare recisamente dagli altri. Ma perché ad un così eccellente elemento affidare quella meschinissima particina?
Forse per non fargli perdere troppo della sua dignità artistica in polpettoni come questo *Alto tradimento*.»

E. Bersten in «Il Maggese Cinematografico», Torino, n. 3, 25.5.1913.

Il film è noto anche con i titoli La morte del traditore *e* Alto tradimento

Per fare la sua conoscenza

r.: Eleuterio Rodolfi - **int.**: Eleuterio Rodolfi, Gigetta Morano - **p.**: S. A. Ambrosio, Torino - **v.c.**: 439 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: 14.7.1913 - **lg.o.**: m. 341/386.

«Rodolfi ce la mette tutta per cercare di conoscere una bella signora venuta dalla Russia, ma ogni tentativo si infrange di fronte ad un gigantesco cosacco che le fa da guardia del corpo. Saputo che la bella dama farà un'escursione in montagna, Rodolfi decide di andarvi anche lui, mettendo in atto una singolare strategia: si porta su di un pericoloso spuntone di roccia e chiede a gran voce aiuto. La russa e gli altri della comitiva si adoperano in tutti i modi per salvarlo e poi, mentre la signora gli prodiga una tenera assistenza, Rodolfi recupera le forze, con tutta la lentezza di cui è capace.»
(«The Bioscope», London, July 14, 1913)

dalla critica:

«Ieri sera, 29 agosto, alla presenza di numeroso pubblico, venne proiettato *Per fare la sua conoscenza*, brillante commedia interpretata dalla celebre coppia Rodolfi-Morano, che tanto entusiasmò il pubblico maceratese.»

Manlio Rosa (corr. da Macerata) in «Il Maggese Cinematografico», Torino, n. 10, 10 settembre 1913.

Un perfetto gentiluomo

p.: Cines, Roma - **d.d.c.**: gennaio 1914 - **lg.o.**: m. 454/459.

**«Una commedia brillante, dove *The Game of Forfaits* permette a una fanciulla romantica di incontrare il suo principe azzurro.
La vicenda si concluderà, dopo gli inevitabili equivoci che nascono dal gioco, con un doppio matrimonio.»
(«The Bioscope», London, January 15, 1914)**

I pericoli delle innovazioni

r.: Ernesto Vaser - **int.**: Ernesto Vaser - **p.**: Itala Film, Torino - **v.c.**: 588 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: settembre 1913 - **lg.o.**: m. 178.

**«Il cuoco deve preparare un piatto a base di cipolle e per evitare di lacrimare, inforca un paio di occhiali di protezione.
Terminato il lavoro, ritorna a casa ancora con gli occhiali e brandendo il coltello con cui ha tagliato le cipolle: verrà immediatamente scambiato per il pericoloso "bandito motorizzato", e da questo equivoco scaturiranno non poche situazioni comiche e movimentate.»
(«The Bioscope», London, September 4, 1913)**

Il film è anche noto con il titolo Il pericolo delle innovazioni.

Per il babbo

r.: Umberto Paradisi - **int.**: Tonino Giolino, Giovanni Enrico Vidali, Maria Gandini, Attilio De Virgiliis - **p.**: Pasquali e C., Torino - **v.c.**: 2017 del 17.12.1913 - **lg.o.**: m. 530/580.

Il padre di Tonino è ammalato e non può lavorare: per aiutarlo a guadagnare qualcosa, il ragazzo accetta di sostituire un giovane attore infortunatosi durante una ripresa cinematografica che si svolge per la strada; e si dimostra così bravo da ottenere una scrittura dalla casa di produzione del film.

Le sue assenze da scuola vengono notate e presto la mamma ne scopre il motivo. Ma il successo che Tonino ha ottenuto nel cinema permetterà anche al padre - nel frattempo guarito - l'assunzione nello stesso stabilimento e giustifica ampiamente l'aver marinato le lezioni.

Per il blasone

r.: Baldassarre Negroni - **int.** e **pers.**: Francesca Bertini (Elena), Alberto Collo (Alberto), Emilio Ghione (barone di Saint-Clair) - **p.**: Cines, Roma - **v.c.**: 4408 del 16.9.1914 - **d.d.c.**: 17.2.1913 - **lg.o.**: m. 615.

«Il barone di Saint-Clair, orgoglioso del nome che porta, impedisce al figlio Alberto di sposare Elena, una giovane e graziosa modista che Alberto sta per rendere madre, non ritenendo la donna degna del rango della sua famiglia. Quando si accorge che il figlio continua a frequentare di nascosto Elena, si reca personalmente dalla giovane, strappandole la promessa di rinunziare ad Alberto.
Sono passati alcuni anni: Alberto ha sposato una ricca americana, ma il matrimonio non è stato felice; ha divorziato ed ora è tornato in patria, sperando di rivedere Elena e conoscere suo figlio. É proprio il vecchio barone, che ha finalmente compreso come il blasone non dia la felicità, a far incontrare di nuovo Alberto con Elena e ad abbracciare il nipotino.»
(«Le Courrier Cinématographique», Paris, n. 5, 1 janvier 1913)

dalla critica:

«*Per il blasone* - In cui le leggi ataviche sono rotte dalla forza del cuore; ma dopo quante lotte e patimenti!... Pellicola ricca di pathos.»
Walter Smith in «La Cinematografia Italiana ed Estera», Torino, n. 146, 20 febbraio 1913.

Il film è anche noto con il titolo Per il casato.

Per il mio amore

int.: Eleuterio Rodolfi, Gigetta Morano, Giulietta De Riso, Ernesto Vaser - **p.**: S. A. Ambrosio, Torino - **d.d.c.**: 21.3.1913 - **lg.o.**: m. 262.

«Un banchiere, un americano, un poeta e Rodolfi, fanno la ruota attorno alla bella Gigetta, decisi a tutto pur di riuscire ad impalmarla; ma mentre i primi tre ne assecondano tutte le stra-

vaganze, Rodolfi, come dire: il buon senso italiano, si contenta di arrivare quarto, facendosi desiderare e quindi meglio apprezzare.
Amanti disperati, che siete sempre ai piedi delle vostre belle, alle quali dedicate le vostre patetiche elegie, seguite gli insegnamenti di Rodolfi e ve ne troverete bene! In amore, la miglior tattica è quella dell'indifferenza, perché è così che gli uomini di spirito si pongono ad un livello più alto della donna ed è così che riescono ad ottenere i migliori risultati.
Rodolfi, senza far l'uomo superiore e restando sempre un gentleman, se ne ride dei capricci di Gigetta, mentre gli altri si affannano a soddisfarli, anche al costo di rendersi ridicoli.
Invece, proprio mostrandosi differente dagli altri, Rodolfi finisce per fare breccia nel cuore di Gigetta e costringerla alla resa d'amore.»
(«Bollettino Ambrosio», Torino, febbraio 1913)

dalla critica:

«Come sempre bravi artisti Rodolfi, Gigetta Morano e De Riso interpretano questo soggetto con una briosità che diletta veramente lo spirito e le... mandibole. Fotografia perfetta.»
Renzago in «La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica», Napoli, n. 239, 1 maggio 1913.

Per il padre

int.: Dillo Lombardi, Azucena Della Porta - **p.**: Savoia Film, Torino - **v.c.**: 10954 del 13.1.1916 - **d.d.c.**: maggio 1913 - **lg.o.**: m. 120.

«Il vecchio scienziato si lascia travolgere nelle fila di una passione senile e torbida. Un'avventuriera cerca di carpirgli la ricca eredità di alcuni parenti e il figlio e la fidanzata di lui, con mezzi impensati, riescono ad attraversare i piani dell'avventuriera ed a riconquistare il loro padre.»
(«La Fotografia Artistica», Torino, n. 5, maggio 1913)

dalla critica:

«Dramma dell'amor figliale. Questa film è presentata come un esempio delle risorse fotografiche che può dare il cinematografo: effetti di luce, trucchi, ecc. Il romanzo passionale è dolce.»
«La Fotografia Artistica», Torino, n. 5, maggio 1913.

frase di lancio:

«Grandioso dramma di commovente pietà filiale.»

Il film è anche noto con i titoli Per salvare papà *o* Per salvare il padre.

Per la mamma!

s.: Indo Garrone - **int.** e **pers.**: Ida Carloni Talli (la madre) - **p.**: Cines, Roma - **v.c.**: 4251 del 9.9.1914 - **d.d.c.**: 6.1.1913 - **lg.o.**: m. 299.

«Maria, che lavora come modista, è fidanzata con Alfredo. La madre di Maria si ammala e il dottore chiamato a visitarla prescrive un ricovero in clinica e cure costose, molto al di là delle possibilità economiche della donna. Maria, pronta a ogni sacrificio pur di salvare la madre, chiede aiuto ad Alfredo, che però non può aiutarla. Quando la madre si aggrava e i creditori diventano più assillanti, Maria si trova a scegliere tra Alfredo e un altro che le offre il danaro necessario, in cambio del suo cuore. E vince il dovere filiale. Sono molte ancora le traversie che Maria deve affrontare, ma alla fine la madre si ristabilisce e la giovane ritrova la felicità tra le braccia di Alfredo.»
(«The Bioscope», London, January 16, 1913)

Il film è anche noto con il titolo Per la madre.

Per la sua gioia

r.: Baldassarre Negroni - **f.**: Giorgino Ricci - **int.** e **pers.**: Francesca Bertini (Elena), Paola Monti (Paolina), Alberto Collo (Alberto), Ida Carloni Talli (la zia) - **p.**: Celio Film, Roma - **v.c.**: 4367 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: gennaio 1913 - **lg.o.**: m. 670/750.

«Rimasta orfana, la giovane Elena va a vivere con la zia e la cugina Paolina, di cui diviene strettissima amica. Un giorno che si trovano al mare fanno la conoscenza di Alberto, il quale si innamora di Paolina. Anche Elena si innamora di Alberto, ma reprime i propri sentimenti; anzi, quando la zia si oppone alle nozze, è lei a convincerla a dare il suo assenso, assicurando che troverà in Paolina un'altra figlia.
Dopo le nozze, Elena, che è sempre più innamorata di Alberto, ha più volte occasione di frequentare la coppia, che attraversa un momento di stanca, date le cagionevoli condizioni fisiche di Paolina. E una sera è Alberto a prendere l'iniziativa. Ma mentre sta per lasciarsi andare, Elena ha un soprassalto morale e richiama Alberto ai suoi doveri, facendolo ritornare tra le braccia della cugina. Poi parte per dimenticare.»
(«The Bioscope», London, February 6, 1913)

dalla critica:

«In tema di amore sembrava che gli argomenti fossero stati completamente ed anche largamente trattati, quindi ci arrecò grande sorpresa osservare il nuovo spunto che una casa giovanissima svolse con il commoventissimo dramma sopra enunciato.

La Celio, superando anche vecchie e note case cinematografiche, ancora restie a svolgere il dramma secondo i dettami dell'arte, svolse la tela del soggetto senza mai scompagnarsi dal principio artistico ch'efficacemente contribuì alla riuscita del lavoro. Anzi, più che allo spunto, questo dramma deve all'impeccabile sceneggiatura il poterlo annoverare fra i lavori degnissimi che abbiamo applaudito.
La trama del lavoro è tutta nel contrasto di due anime nobili, una delle quali soffoca la propria strapotente passione per un giovane, che, contemporaneamente aveva conquiso il cuore dell'amica.
Sembra quasi impossibile che da uno spunto così breve la Celio ricavasse tante svariate e belle posizioni sceniche, nonché fugaci ed ammirabili fotografie di luoghi piacevoli, per i quali l'occhio divaga con vero e proprio diletto. (...)»
Il rondone in «La Vita Cinematografica», Torino, n. 3, 15 febbraio 1913.

Per le vie del cielo

p.: Pasquali e C., Torino - **v.c.**: 945 dell'agosto 1913 - **lg.o.**: m. 641.

Il dottor Ramond e sua moglie vivono felici in campagna: con loro è ospite Lafour, segretamente innamorato della donna. Un giorno atterra in campagna un aereoplano. Il pilota è Favard, vecchio amico di Ramond, venuto a visitarli. Mentre sono tutti a pranzo, Ramond è chiamato d'urgenza in città. Subito Lafour ne approfitta per rinnovare le sue profferte alla moglie del dottore, che lo respinge. Reso folle dalla passione, Lafour minaccia di far saltare il ponte su cui passa il treno che riconduce a casa Ramond, se la donna non cederà alle sue voglie.
É Favard che, montato sull'aereo, raggiunge il convoglio in tempo per fermarlo, poco prima che la dinamite piazzata da un sicario di Lafour esploda. E mentre Lafour viene consegnato alla giustizia, la serenità torna tra i protagonisti della storia.

dalla critica:

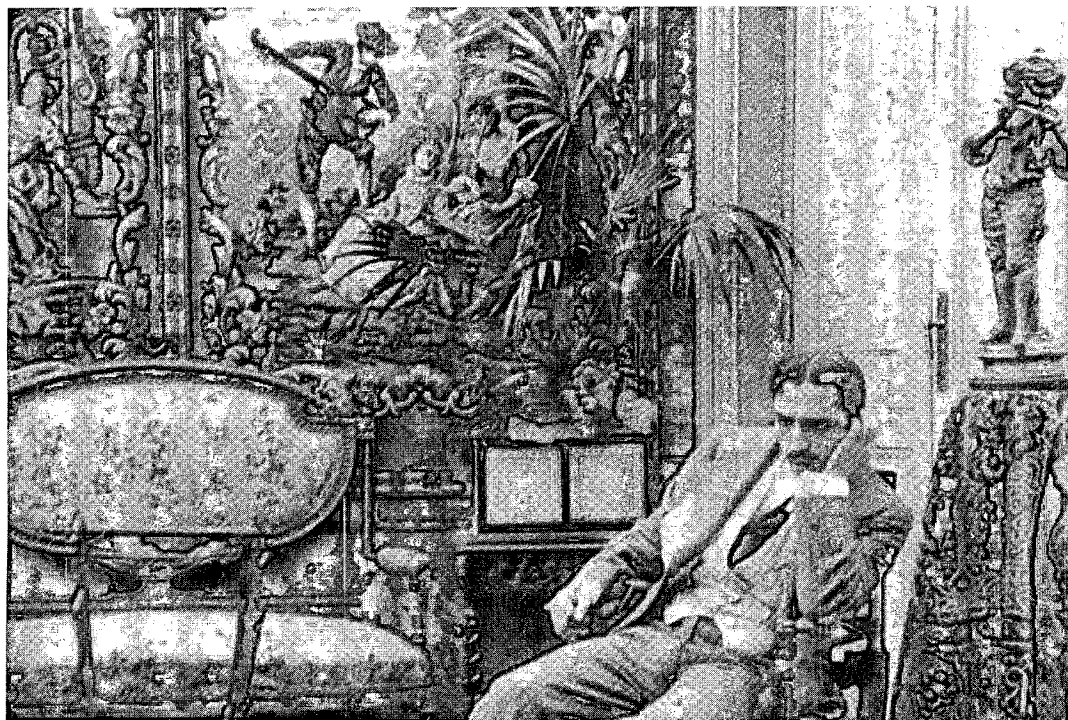
«Se questa film fosse stata eseguita negli stabilimenti della Casa, con artisti proprii, sarebbe certamente riuscita ottima; bastava rimaneggiare alquanto il soggetto, inquadrarlo bene e curarlo nella messa in scena. Così come ci venne presentata, invece, è cattiva e si sorregge per la paternità adottiva di un nome accreditatissimo.
Lo spunto non è certo originale, ma presenta delle situazioni interessanti che gli artisti non seppero rendere, cosicché l'azione è riuscita scialba, fiacca, priva di vita. Non si fa che passare, andare avanti e indietro in un ambito assai ristretto, in ambienti non sufficientemente appropriati e curati. (...)
Gli artisti non mi parvero tali: non un sentimento, non un carattere seppero rendere. Mi parvero degli automi comandati ad un moto meccanico. Non certo così avrebbero lavorato gli attori della Casa Pasquali. Messa in scena meschina, indovinati gli esterni.»
Il rondone in «La Vita Cinematografica», Torino, n. 17, 15 settembre 1913.

nota:

Si ha il dubbio che il film - benché la censura e la pubblicità indichino sempre la Pasquali come casa produttrice - sia invece una produzione straniera importata in Italia sotto il marchio della casa torinese, come parrebbe anche dalla recensione soprariportata.

Per l'onore di una donna

int.: Paola Monti - **p.**: Film d'Arte Italiana, Roma/S. A. Pathé-Frères, Parigi - **lg.o.**: m. 725 (due atti).

L'avvocato Gardoni, risposatosi con Elena, una donna che adora, ha conservato per Clelia, figlia della sua prima moglie, un grande affetto. Clelia ama Giorgio Favri, segretario di suo padre. Anche Elena è innamorata di Giorgio e, gelosa, lo spia e, durante un'assenza del marito, tenta di sedurlo: ma viene respinta; proprio mentre nello studio accanto un fattorino, sottrae una busta con 30 mila lire. Giorgio, accusato del furto, non può difendersi senza compromettere Elena e preferisce tacere. Il poliziotto incaricato delle indagini sospetta però la verità, e

Per l'onore di una donna

le impronte digitali sulla cassaforte stabiliscono la colpevolezza del fattorino. Giorgio, riabilitato, sposa Clelia ed Elena, prendendo coscienza del proprio dovere, acconsente alla loro unione. («Rivista Pathé», Milano, n. 123, 24 agosto 1913)

dalla critica:

«La film *Per l'onore di una donna* ha per la potenza drammatica commosso il pubblico. Questo dramma ripete a grandi linee un famoso fatto di cronaca di vari anni fa. Sfrondato di ogni accessorio posticcio decorativo, il puro dramma passionale è di quelli che avvincono lo spettatore in una morsa di angoscioso interessamento. La Film d'Arte Italiana l'ha riprodotto con senso di verità magnifico.»

M. Rosa (corr. da Macerata) in «Il Maggese Cinematografico», Torino, n. 13, 25 ottobre 1913.

«*Pour l'honneur d'une femme* è un lavoro che ha commosso tutti gli astanti. La realtà del soggetto è verissima e bisogna dirlo ad onor del vero, gli artisti tutti, dal più grande al più piccolo, hanno reso la loro parte con molta efficacia.»

G. Campagna (corr. da Alessandria d'Egitto) in «La Vita Cinematografica», Torino, n. 23/24, dicembre 1913.

«(...) This two-reel (...) is a fine production. Especially notable is the acting, there being an unusually good cast and well balanced. The settings are excellent. The work of the chief of detectives stands out. He makes much of his part. (...)»

«The Moving Picture World», New York, February 21, 1914.

Per una donna!

p.: Cines, Roma - **v.c.**: 4354 del 16.9.1914 - **d.d.c.**: 6.1.1913 - **lg.o.**: 684.

In un paesino di provincia, Giorgio e Giovanni, due fratelli, sono innamorati della stessa fanciulla, Maud; Giovanni generosamente rinuncia a lei e si trasferisce in città, dove trova lavoro come maggiordomo in una casa signorile; mentre Giorgio potrà fidanzarsi con Maud quando si sarà fatto una posizione. Parte allora a sua volta per cercare fortuna in città, vorrebbe fare il cantante lirico, ma si trova ben presto in miseria e costretto all'elemosina. Indotto a tentare di notte un furto in un appartamento, sta per aprire la cassaforte quando viene sorpreso dal maggiordomo, suo fratello, che lo riconosce e lo vede fuggire con la refurtiva. Essendo stato ritratto dall'apparecchio fotografico collegato con la cassaforte, Giovanni viene accusato del furto e arrestato: anziché difendersi, egli si lascia condannare al posto di Giorgio.
Quest'ultimo intanto, con i proventi del furto, conduce una vita brillante e, fingendo di aver avuto successo come artista, riesce a sposare Maud. Ma un giorno si introduce nella sua casa Giovanni, evaso dal penitenziario, che lo affronta: nella colluttazione che ne segue, Giorgio rimane ferito a morte, ma prima di spirare scrive un biglietto per confessare la propria responsabilità nel furto: biglietto che la stessa Maud porta in tribunale, ottenendo la liberazione di Giovanni.

Dopo qualche tempo, Giovanni rivela a Maud l'amore per lei, che lo aveva spinto a non denunciare il fratello ladro.
(dalla pubblicità della Cines in «La Vita Cinematografica», Torino, n. 24, 25 dicembre 1913)

dalla critica:

«(...) Poderoso dramma, in cui l'amore fraterno ed il dovere sono in fortissimo contrasto. L'amor fraterno trionfa, ma, per una serie dolorosa di avvenimenti, appare colpevole. La verità però non tarda a palesarsi, e riceve il meritato premio: pellicola emozionantissima e ben condotta.»

Walter Smith in «La Cinematografia Italiana ed Estera», Torino, n. 144, 5/20 gennaio 1913.

Per un bacio a Niní

int. e **pers.**: Berta Nelson (Luisa), Amerigo Manzini (Amerigo) - **p.**: Itala Film, Torino - **v.c.**: 591 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: agosto 1913 - **lg.o.**: m. 651 (due parti).

«Nell'attaccare i cavalli alla carrozza, il giovane marchese Amerigo ferisce involontariamente una giovane operaia, Luisa. Durante la convalescenza va a visitarla e presto se ne innamora. La giovane diventa madre del piccolo Ninì e Amerigo le promette di sposarla, ma sua madre, una vecchia aristocratica, si oppone alle nozze e, recatasi da Luisa, le offre del danaro per rinunziare sia al figlio che al bimbo e scomparire, ma Luisa rifiuta sdegnosamente. Ma sarà costretta ad accettare, quando il piccolo s'ammala e lei non ha i soldi per poterlo curare.
Qualche tempo dopo, Amerigo, sua madre e il bimbo, si recano al sud, fermandosi in un albergo dove Luisa ha trovato lavoro come cameriera. La donna, saputo che c'è anche il piccolo Ninì, vorrebbe almeno dargli un bacio. Nello scavalcare una finestra, cade nel vuoto. Sarà Amerigo a prendersi cura di lei, mentre la marchesa che ha finalmente compreso quanto grande sia il loro amore, ne benedice l'unione.»
(«Le Courrier Cinématographique», Paris, n. 33, 16 aôut 1913)

dalla critica:

«(...) Piacque il quadro dell'Itala: *Per una bacio alla sua Ninì*, un ottimo lavoro per la molteplicità delle figure, la grandiosità delle scene, la scelta dei personaggi e per la squisitezza dell'esecuzione.»

Myriam (corr. da Trieste) in «La Vita Cinematografica», Torino, n. 15, 15 agosto 1913.

«(...) Questo dramma di un realismo direi quasi eccessivo, rappresentante un quadro della vita reale, quadro di sofferenza e di dolore, commoventissimo e impeccabilmente interpretato, ha destato l'ammirazione degli estatici spettatori.»

Rag. G. Scarzella (corr. dal Cairo) in «La Vita Cinematografica», Torino, n. 15, 15 agosto 1913.

«In these two reels there is good acting, but the players have been handicapped in their medium. The story lacks literary quality, the power to create strong illusion in the mind of the beholder. (...) There are good backgrounds and settings and photography.»
«The Moving Picture World», New York, December 20, 1913.

Il pesce d'aprile

p.: Milano Films, Milano - **v.c.**: 5279 del 17.11.1914 - **d.d.c.**: febbraio 1913 - **lg.o.**: m. 115.

«Un signore riceve un voluminoso pacco: comincia ad aprirlo e prima di poter capire che cosa contiene, è costretto a scartare numerosi imballaggi, finché si arriva al contenuto: un cartoncino a forma di merluzzo, su cui è scritto: "pesce d'aprile".
Lo scherzo subito gli dà l'idea di farne uno uguale a sua moglie. Compera una scatola di cioccolatini che pone al centro di una serie di involucri, poi la dà alla cameriera perché la metta in camera della signora, senza farsi vedere. Invece la moglie s'accorge, senza sapere di che si tratta, che il marito ha dato qualcosa di nascosto alla servetta, e subito lo aggredisce, costringendolo a precipitosa fuga.
Poi, quando arriva ai cioccolatini dopo aver scartato una infinità di involucri, la sua ira si addolcisce.»
(«The Bioscope», London, April 24, 1913)

Petrolini disperato per eccesso di buon cuore

int.: Ettore Petrolini - **p.**: Latium Film, Roma - **v.c.**: 7352 del 26.2.1915 - **d.d.c.**: maggio 1913 - **lg.o.**: m. 332.

dalla critica:

«È un partitura infelice della Latium-Films, una vera buaggine sulla quale non vale la pena di fermarsi.
Anche la fotografia lascia molto a desiderare.»
«L'Illustrazione Cinematografica», Milano, n. 9, 5/10 maggio 1913.

«Veramente la Latium non era troppo propensa al comico; ma ora con questa pellicola è entrata a vele spiegate nel fin troppo vasto oceano. Ed ha fatto opera buona, anzi eccellen-

te. Ettore Petrolini in questa film si mostra del tutto all'altezza della sua noméa di buffo esimio: un'arte fine, proprio umoristica, dalla trovata geniale. Brava la Latium, che, anche in questo, ha dimostrato di essere all'altezza della situazione.»
«La Cinematografia Italiana ed Estera», Torino, n. 146, 20 febbraio 1913.

nota:

Non è stato possibile reperire il soggetto di questa comica che il celebre attore interpretò, probabilmente diretto da Ubaldo Pittei, direttore artistico della Latium Film, per conto di una Casa di mode romana, né risultano accenni - tranne la semplice citazione del titolo, quasi sempre errata (... per eccesso di buon umore*), nella pur ricca bibliografia petroliniana.*

Pettegolezzi

f.: Augusto Mazzucco - **int.**: Achille Voller - **p.**: Centauro Film, Torino - **v.c.**: 1438 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: ottobre 1913.

Breve comica a complemento di programma.

nota:

Il film ebbe, per ragioni non note, un secondo visto di censura (n. 9255 del 29.5.1915).

La piccola deviatrice

int. e **pers.**: Lina De Francis (la moglie del deviatore), Augusto Mastripietri (il deviatore Rinaldi) - **p.**: Cines, Roma - **v.c.**: 200 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: 9.6.1913 - **lg.o.**: m. 629 (due parti).

Il banchiere Alvisi licenzia per futili motivi il suo maggiordomo, Pietro Neri. Quest'ultimo, per vendicarsi, vuol mettere una bomba sotto la finestra del banchiere. Un suo amico, Renzo Malpieri, che intuendo l'intenzione di Pietro l'ha seguito, arriva in tempo a sventare l'attentato, ma, scoperto con la bomba in mano, è arrestato e condannato. Pietro riesce a farlo evadere mandandogli un pane con dentro un narcotico che gli procura una morte apparente. Pietro

si rende irriconoscibile e, prima di espatriare, si nasconde in casa di sua sorella, sposata con il deviatore Rinaldi, un deviatore (uno scambista) delle ferrovie. Rinaldi, per un tragico equivoco, crede che il cognato sia un amante di sua moglie e quando, da un biglietto non firmato trovato in casa, viene a sapere su quale treno l'uomo vuol partire, decide di vendicarsi manovrando lo scambio in modo da provocare un disastro.
Ma la figlioletta di Rinaldi, accortasi dell'errata manovra del padre, riesce a evitare il peggio e, mettendo a posto lo scambio, salva anche la vita a Rinaldi, che, dopo una spiegazione con la moglie, ha compreso il proprio tragico errore e si è steso sui binari per uccidersi. Alla fine il deviatore piange di gioia.
(«La Vita Cinematografica», Torino, n. 10, 30 maggio 1913)

dalla critica:

È un piacevole dramma diviso in due parti: il soggetto si stacca un po' dalle altre comuni films, ed è interpretato da buoni artisti: come il Mastripietri attore di forza non comune dalla fisionomia mobile ed espressiva, dal gesto libero e corretto, che incarna con vero sentimento artistico la parte del deviatore, uomo onesto e severo, preso dall'orribile morso della gelosia. Molto graziosa la protagonista, una giovinetta che promette molto e che si farà strada. Buonino il Renzo, il quale però ha momenti indecisi. Discreto il Pietro, che avrebbe potuto far meglio se non avesse gesticolato tanto. Nell'assieme è una film che ha del valore intrinseco come soggetto e come produzione; la fotografia è nitida, la messa in scena è a posto.»

Guerzoni in «La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica», Napoli, n. 245, 5 luglio 1913.

nota:

Il film è stato ripresentato in censura nel settembre 1914 (visto n. 4230).

Il piccolo burattinaio

s.: Arrigo Frusta - **int.** e **pers.**: Maria Bay (Firulí), Gigetta Morano, Gigetto Crosetti (Gigetto) - **p.**: S. A. Ambrosio, Torino - **v.c.**: 102 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: giugno 1913 - **lg.o.**: m. 415.

«Il piccolo Gigetto, rimasto orfano, si guadagna la vita dando per le strade rappresentazioni con i suoi miseri burattini. Un giorno fa amicizia con una graziosa bambina, Firuly, che giunta a casa pensa ai burattini di Gigetto, li paragona alla sua bambola riccamente vestita e sotto l'influsso di questa infantile commiserazione, sogna che i burattini del suo amico hanno freddo. Si sveglia e dominata dal sogno fugge di casa in cerca di Gigetto per regalargli il corredo della sua bambola. È notte e si perde in un bosco. Chiama aiuto e Gigetto, che per caso si trovava da quelle parti, riconosciuta la voce di Firuly, corre in suo aiuto. La bambina ha freddo e il nostro piccolo eroe brucia i suoi burattini per riscaldarla. In questo frattempo, in casa di

Firuly si sono accorti della sua scomparsa e dopo varie ricerche la ritrovano in compagnia di Gigetto. La bambina racconta ai genitori il motivo della sua fuga e il sacrifizio dei burattini fatto da Gigetto.
Da quella sera Gigetto incomincia a far parte della famiglia di Firuly, ricompensato così della sua abnegazione.»
(«Il Maggese Cinematografico», Torino, n. 14, 10 novembre 1913)

dalla critica:

«*Il piccolo burattinaio*, commovente dramma della Casa Ambrosio, che tanto furoreggia a Macerata per i bei soggetti eminentemente morali ed educativi.
Molto bene interpretato da Firuly e Gigetto.»
Manlio Rosa (corr. da Macerata) in «Il Maggese Cinematografico», Torino, n. 11, 25 settembre 1913.

nota:

Accanto alla piccola Firulí (Maria Bay) appare spesso Gigetto, indicato come "il piccolo Crosetti"; in realtà si tratta di una bambina, di cui non si conosce il nome di battesimo.

Il piccolo calvario

int.: Pina Fabbri, Giulio Donadio - **p.**: Milano Films, Milano - **v.c.**: 9510 del 22.6.1915 - **d.d.c.**: febbraio 1913 - **lg.o.**: m. 645.

«I fratelli Armando e Claudio vivono felici con le loro spose, Amalia e Clelia: la prima ha un figlio che spesso lascia alla cognata per dedicarsi alla vita mondana, e ha pure un amante, l'avvocato Sorani, col quale si vede di nascosto.
Un biglietto che Sorani invia ad Amalia per un appuntamento notturno finisce malauguratamente sulla soglia della stanza di Clelia. Cosicché, quando Claudio, tornando a casa, vede un uomo dileguarsi e trova il biglietto, ha la certezza che la moglie lo tradisca e la scaccia di casa. Sorani - era lui il misterioso visitatore in fuga - consegna a Clelia, che ora lavora come istitutrice, le lettere di Amelia, perché dimostri la sua innocenza, ma la donna, per non nuocere all'adorato nipotino, preferisce sopportare il proprio calvario. Un giorno incontra la cognata col bambino: mentre le due donne parlano, il piccolo cade in acqua e Clelia lo salverà, ma il gelido bagno nella fontana metterà in pericolo la sua vita.
Tormentata dal rimorso, Amelia confessa la sua colpa al cognato: Clelia è innocente; il marito corre al suo capezzale. A guarigione avvenuta, la coppia si ricostituirà.»
(dal programma del cinema Le Castelet di Perpignan)

Il piccolo carceriere

r.: Umberto Paradisi - **int.**: Tonino Giolino, Maria Gandini, Giovanni Enrico Vidali, Attilio De Virgiliis - **p.**: Pasquali e C., Torino - **v.c.**: 2078 del 24.12.1913 - **lg.o.**: m. 690/750.

Tonino, il cui nonno è un guardiano carcerario, un giorno gli ruba la chiave di una cella per far uscire un recluso, il cui figlio è gravemente ammalato.
Il vecchio custode viene licenziato in tronco per la sua negligenza, ma l'azione umanitaria del nipote tocca il cuore degli uomini e ben presto, a seguito della reazione popolare, il nonno viene reintegrato nel suo lavoro.

Pietro "il Cinghiale"

p.: Cines, Roma - **d.d.c.**: 7.4.1913 - **lg.o.**: m. 199.

«Il conte Del Salto deve spesso intervenire per moderare la brutalità del suo guardacaccia Pietro, detto il "Cinghiale". Quest'uomo, che poco conosce il freno del dovere, diventa solo mansueto alla presenza della padroncina Emma, sorella del conte. Un giorno che nella tenuta Del Salto vi è un esteso invito per la caccia al cinghiale, dopo che è avvenuta la battuta, Pietro ha uno dei suoi scatti di brutalità, ed il conte, seccato dal succedersi di tali scenate, senz'altro lo licenzia, malgrado l'intercessione di Emma.
La buona fanciulla compiange la sorte di Pietro e spesso lo visita nel misero casolare, portandogli in regalo delle cartuccie.
Ma l'ex-guardacaccia ha giurato di vendicarsi per il licenziamento, tanto più che, sorpreso dal conte Del Salto mentre caccia di frodo, viene subito denunziato ai carabinieri. Pietro conosce bene i posti per i quali spesso si reca il conte, e un giorno, messosi in agguato con l'arme in mano, sta per eseguire il triste disegno, ma sorpreso da Emma, viene distolto dal proposito di vendetta.»
(dal volantino pubblicitario)

Pioggia d'oro

s.: Arrigo Frusta - **int.**: Mary Cléo Tarlarini, Mario Voller Buzzi, Camillo De Riso - **p.**: S. A. Ambrosio, Torino - **v.c.**: 4597 del 1.10.1914 - **d.d.c.**: marzo 1913 - **lg.o.**: m. 554.

«Benché dotato di talento, il pittore Marcel non ha ancora incontrato il successo; ha invece incontrato Florinette, un'attrice di varietà; i due si sono innamorati e la donna ha abbandonato il teatro per dedicarsi completamente all'uomo. Ma la vita piena di disagi che Marcel le offre presto intristisce Florinette. Saputo di un concorso con un ricco premio per un quadro che raffiguri la leggenda di Giove e della pioggia d'oro, Florinette spinge Marcel a concorrervi, dipingendo un quadro, in cui egli si raffiguri come Giove.
L'opera riesce un capolavoro, vince numerosi premi, tra i quali quello offerto da un estimatore d'arte, il principe della Margherita. Quest'ultimo si reca a visitare l'atelier di Marcel, che però non è in casa. È Florinette a riceverlo e a rimanere affascinata dal nobiluomo che la convince ad andarsene via con lui. Florinette accetta e parte, lasciando a Marcel un biglietto: "Addio, voglio tuffarmi nell'oro".
Disperato, Marcel trascura il suo lavoro e si dà all'alcool per annegare il suo dolore. Qualche tempo dopo, il principe organizza un gran ballo sullo sfondo di un "tableau vivant" che raffigura la leggenda della pioggia d'oro; naturalmente sarà Marcel il coreografo. Marcel accetta l'invito perché vuole vendicarsi dell'abbandono di Florinette: fa coniare cento monete d'oro puro che utilizzerà in luogo di quelle di cartone dorato che dovranno piovere sul capo di Florinette durante la sua danza. E così, investita dalla pioggia di monete d'oro, Florinette realizza il suo sogno di morire annegata nell'oro.»
(«Erste Internationale Film-Zeitung», Berlin, 29 März, 1913)

dalla critica:

«A subject with a novel and original plot.
Will hold any audience from start to finish and create a "golden rain" of dollars wherever shown. It's great!»
«The Moving Picture World», New York, April 26, 1913.

Pipetto ha rotto un vetro

int. e **pers.**: Armando Fineschi (Pipetto) - **p.**: Savoia Film, Torino - **v.c.**: 404 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: giugno 1913 - **lg.o.**: m. 102.

Breve comica a complemento di programma.

Più forte che Sherlock Holmes

r.: Giovanni Pastrone - **f.** e **t.**: Segundo de Chomón - **int.**: Emilio Vardannes (Totò Travetti), Domenico Gambino - **p.**: Itala Film, Torino - il film è in due episodi: 1) **v.c.**: 1197 del 1.12.1913 - **lg.o.**: m. 198 - **d.d.c.**: ottobre 1913 - 2) **v.c.**: 4652 del 7.10.1914 - **lg.o.**: m. 230.

«Il signor Totò Travetti è appassionato di storie poliziesche e ogni giorno legge avidamente le notizie di cronaca nera sul giornale.
A tavola, invece di pensare a mangiare, cerca solo di interessare la moglie ai particolari degli articoli di giornale su fatti criminosi, senza però riuscire a smuoverla più di tanto. Dopo il pasto, s'addormenta sulla poltrona e sogna di essere un detective; il giornale gli scivola sulle gambe, svolazza verso la finestra e si spagina: da esso si materializza come per incanto un bandito.
Immediatamente l'immagine di Totò dormiente si sdoppia e un altro Totò, vestito da poliziotto, si stacca dalla poltrona e inizia a inseguire il malandrino. La caccia si sposta in un bosco, l'inseguito si tuffa in un lago, subito seguito dal poliziotto, che non riesce a fermarlo perché il malvivente, con una serie di capriole e camminando sull'acqua, lo lascia con un palmo di naso. Ritroviamo il malandrino in una bisca, ma appena arriva l'implacabile Totò, questa si trasforma magicamente in una anonima sala da thé. Totò viene chiuso in un sacco, ma riesce a liberarsi; poi commette l'errore di accettare una sigaretta drogata e viene di nuovo ridotto all'impotenza. Cerca nuovamente di evadere, ingaggiando una furibonda lotta col rivale. A questo punto però si sveglia e s'accorge che è sua moglie l'oggetto della sua furia.
E quanto è dato è reso: l'inviperita consorte si munisce di un randello e....»
(«The Talbot Tattler», London, October 29, 1913)

dalla critica:

«È una buona comica, la quale per fortuna si allontana da tutti i soggetti cretinissimi dei quali sembrava compiacersi il settore comico di questa Casa.
La consigliamo.»
«L'Araldo della Cinematografia», Torino, n. 8, 18 ottobre 1913.

nota:

Questo film, recentemente ritrovato presso il Nederlands Filmmuseum, conferma - ove ce ne fosse ancora bisogno - la grande abilità di Segundo de Chomón nell'utilizzo dei trucchi, qui profusi a piene mani e tutti finalizzati a dare alla divertente vicenda un ritmo cinematografico vivacissimo ed incalzante, una vera e propria elettrizzazione del racconto.

Polidor alpinista

r.: Ferdinand Guillaume - **int.** e **pers.**: Ferdinand Guillaume (Polidor) - **p.**: Pasquali e C., Torino - **v.c.**: 1190 del 1.12.1913 - **lg.o.**: m. 170.

«Come sarebbe bello accompagnare la fidanzata, provetta alpinista, nell'escursione in montagna che è stata organizzata! Ma Polidor non ha molta dimestichezza con rocce e ghiacciai e quindi è necessario fare un po' di addestramento prima di affrontare una simile impresa.
Ma è tale l'entusiasmo che mette nell'allenarsi, che alla fine sarà troppo spossato e dovrà rinunziare alla gita.»
(«The Bioscope», London, October 16, 1913)

Polidor attendente

r.: Ferdinand Guillaume - **int.** e **pers.**: Ferdinand Guillaume (Polidor) - **p.**: Pasquali e C., Torino - **d.d.c.**: 22.1.1913 - **lg.o.**: m. 171.

nota:

Pur immessa in circolazione agli inizi del 1913, questa comica non è stata ripresentata in censura, istituita solo qualche mese dopo, e venne ritirata quasi subito.

Polidor ballerina

r.: Ferdinand Guillaume - **int.** e **pers.**: Ferdinand Guillaume (Polidor) - **p.**: Pasquali e C., Torino - **v.c.**: 1612 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: dicembre 1913 - **lg.o.**: m. 188.

«Polidor vuol fare uno scherzo a un negro e, travestito da donna, gli danza attorno, provocandolo.
Ma la burla presto si ritorce contro di lui: e solo con una fuga precipitosa il nostro eroe potrà sottrarsi a una situazione che diventa sempre più pericolosa per la sua incolumità.»
(«The Bioscope», London, June 23, 1914)

Polidor barbiere

r.: Ferdinand Guillaume - **int.** e **pers.**: Ferdinand Guillaume (Polidor) - **p.**: Pasquali e C., Torino - **v.c.**: 539 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: agosto 1913 - **lg.o.**: m. 176.

«Polidor è innamorato della figlia di un barbiere; ottiene un posto nella bottega, ma poco dopo ne è ignominiosamente scacciato per i guai che è riuscito a combinare. Bisogna allora imparare il mestiere: con un paio di enormi cesoie e un rasoio gigante, il nostro eroe comincia a esercitarsi su qualunque cosa gli venga a tiro, tra cui anche alcune malcapitate e involontarie cavie. Ne trae una certa esperienza: quando ritorna nella barberia, è in grado di sbarbare una fila di clienti con una velocità da primato.»
(«The Bioscope», London, August 7, 1913)

Polidor burlato

r.: Ferdinand Guillaume - **int.** e **pers.**: Ferdinand Guillaume (Polidor) - **p.**: Pasquali e C., Torino - **v.c.**: 212 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: 7.7.1913 - **lg.o.**: m. 185/200.

«Dopo aver abbondantemente tracannato, Polidor si allontana dal bar in condizioni deplorevoli e finisce per addormentarsi lungo il marciapiedi. Ed è qui che un conte buontempone e i suoi amici lo trovano e, decisi a fargli una burla, lo caricano sulla loro auto e lo portano a casa del conte, mettendolo a dormire in un letto sontuoso.
Quando si sveglia, Polidor si trova attorniato da una servitù ossequiosa e viene informato che una nobildonna lo attende in salotto. Rimessosi a posto alla meglio, raggiunge la visitratrice, che subito mostra verso di lui un acceso interesse, quando irrompe il padre della misteriosa signora (che è il conte, camuffato). Il severo gentiluomo accusa Polidor di avergli disonorato la figlia e gli impone un matrimonio riparatore, altrimenti dovrà battersi in duello. Polidor accetta le nozze, ma ancor prima di rendersi conto di quel che sta avvenendo, ha uno svenimento.
Allora il conte e i suoi amici lo riportano là dove l'hanno trovato. Al nuovo risveglio, Polidor si trova tra due gendarmi che l'hanno prelevato per portarlo in guardina.»
(«The Bioscope», London, July 10, 1913)

Polidor contro la portinaia

r.: Ferdinand Guillaume - **int.** e **pers.**: Ferdinand Guillaume (Polidor) - **p.**: Pasquali e C., Torino - **v.c.**: 11435 del 13.4.1916 - **d.d.c.**: febbraio 1913 - **lg.o.**: m. 176.

dalla critica:

«Questa comica ha un soggetto splendido, e seppe veramente imporsi in modo impareggiabile il bravo Guillam [sic]. Bellissima la fotografia.»

B. Renzago (corr. da Vercelli) in «La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica», Napoli, n. 240, 8 maggio 1913.

Polidor detective

r.: Ferdinand Guillaume - **int.** e **pers.**: Ferdinand Guillaume (Polidor) - **p.**: Pasquali e C., Torino - **v.c.**: 10641 del 13.11.1915 - **d.d.c.**: marzo 1913 - **lg.o.**: m. 170/195.

"POLIDOR"

(Ferdinando Guillaume)

Il celebre comico della Casa (PASQUALI & C.

Ferdinand Guillaume (Polidor)

«"Lauta mancia a chi ritroverà l'anello che ho smarrito". Appena legge questa inserzione, Polidor si improvvisa detective e si precipita a casa del proprietario dell'anello smarrito, al quale propone di effettuare una minuziosa ricerca nell'appartamento. Il signore, colpito dalla loquela con la quale il nostro eroe promette mirabilia dalla sua tecnica, accetta.
La perquisizione è talmente meticolosa, con divani e letti sventrati, mobili e vasellame fracassati e quant'altro possa far pensare al passaggio di un ciclone, che allo sventurato padrone di casa non resta che chiamare la polizia per frenare l'impeto dello scatenato detective.
Con il risultato che il nostro eroe finisce tra due gendarmi che lo conducono al fresco.»
(«The Kinematograph and Lantern Weekly», London, March 20, 1913)

Polidor distratto

r.: Ferdinand Guillaume - **int.** e **pers.**: Ferdinand Guillaume (Polidor) - **p.**: Pasquali e C., Torino (film n. 172) - **v.c.**: 1909 del 17.12.1913 - **d.d.c.**: 26.12.1913 - **lg.o.**: m. 185.

Per distrazione Polidor fa pervenire alla propria amante, Ninì, un sacco di carbone e alla moglie un mazzo di fiori con un biglietto appassionato. L'amante lo caccia via col suo carbone. Tornando a casa, per la strada picchia la testa contro un lampione e cura la ferita applicando un fazzoletto al lampione, scambia una guardia per una donna e cerca di baciarla, ecc. A casa poi la moglie lo percuote con i fiori e poi lo infila nella vasca da bagno, strofinandogli energicamente la testa tutta sporca di fuliggine.
(da una visione del film)

dalla critica:

«(...) In *Polidor distratto* le variazioni di distanza della macchina da presa non mancano (si va dal C.M. al P.P., anche se predominano le abituali riprese in F.I.). L'angolazione resta implacabilmente quella frontale dello "spettatore ideale" di teatro. Per quanto concerne la successione delle inquadrature, notiamo qui una maggiore attenzione al mantenimento della continuità percettiva nei raccordi di montaggio sul movimento: le uscite da destra sono quasi sempre "attaccate" sulle rispettive entrate da sinistra; sono presenti alcuni esempi di inquadratura in controcampo. (...)»
Giulio Marlia in «Griffithiana», Gemona n. 24/25, ottobre 1985.

«(...) Polidor non sceglie, non trova alcuna soluzione ai problemi della vita quotidiana, come cercano di fare Linder e Deed. Al contrario, egli li provoca, con il suo bighellonare distratto e con la sua innata passività di fronte a quello che accade. *Polidor distratto* (1913) è la professione di fede di questo filosofo dell'inettitudine (...)»
Paolo Cherchi Usai e Livio Iacob, in A. Bernardini e J. A. Gili (a cura di), «Le cinéma italien de "La prise de Rome" à "Rome ville ouverte" 1905-1945», Paris, 1986.

Polidor e i gatti

r.: Ferdinand Guillaume - **f.**: Giuseppe Berta - **int.** e **pers.**: Ferdinand Guillaume (Polidor), signor Raineri (il padrone di casa) - **p.**: Pasquali e C., Torino - **v.c.**: 2135 del 31.12.1913 - **lg.o.**: m. 215.

Polidor, incaricato dal padrone partito per affari di badare all'appartamento, si preoccupa perché i gatti se ne sono andati, e pensa di sostituirli con i primi felini che gli capitano a tiro. Polidor porta così a casa una nidiata di leoncini, che di mese in mese diventano sempre più grandi e lo inseguono per tutto l'appartamento, distruggendo mobili e arredi. Finché Polidor alla fine riesce con un trucco a chiuderli in un armadio.

Dalla critica:

«Sapete chi erano i gatti di Polidor? Tre di quei famosi leoni di Alfredo Schneider, che un brutto giorno andarono a passeggiare tranquillamente sulla pubblica via presso lo Stabilimento Pasquali per farvi la non voluta conoscenza con il mulo del lavandaio. Basterebbe questo particolare per rendere interessante questa film comica del comicissimo Polidor, il quale ha dimostrato la solita *verve* ed un coraggio da... leone. (...) In questa pellicola dei... gatti, egli ha superato se stesso ed è riuscito a darci un lavoro che esce assolutamente fuori dall'ordinario ed ha soltanto un difetto: quello di essere troppo breve.
Meritano un particolare elogio l'attore Raineri, nella parte del padrone di casa, e l'operatore Berta che girò la pellicola.»

Il rondone in «La Vita Cinematografica», Torino, n. 4, 30 gennaio 1914.

«(...) Analizzando una comica dell'ultimo periodo Pasquali, *Polidor e i gatti*, possiamo constatare i progressi compiuti da Polidor. La comica risale alla seconda metà del 1913. A quell'epoca Polidor aveva già compiuto una discreta esperienza registica e i risultati si notano, soprattutto per quanto concerne la padronanza del mezzo cinematografico. Il numero elevato delle inquadrature (52) ne è la riprova. La scelta delle inquadrature denota la padronanza di un più ampio ventaglio di distanze cinematografiche, dal C.M. al P.P., anche se l'angolazione rimane ostinatamente frontale. In *Polidor e i gatti* troviamo esempi di controcampo, di montaggio parallelo, di raccordi sull'asse, sia in avvicinamento che viceversa, che testimoniano una maggiore consapevolezza dei rudimenti della sintassi filmica. I corretti raccordi di montaggio sul movimento, nelle entrate e nelle uscite di campo, sono abbondantemente sfruttati allo scopo di mantenere una lineare percezione di continuità narrativa e ritmica. La comicità delle smorfie e la disarticolazione esasperata dei movimenti viene esaltata dal ricorso a inquadrature ravvicinate. Nell'insieme possiamo valutare *Polidor e i gatti* uno dei risultati più interessanti di questa prima fase dell'attività registica di Polidor. (...)»

Giulio Marlia in «Griffithiana», Gemona, n. 24/25, ottobre 1985.

«(...) Many of Polidor's anecdotes would only be possible on film. (...) [*Polidor e i gatti*] amply illustrates the growing ambitions of these early film comedies. The shadow of bars reveals that the sets were built in a cage; and one hasty cut indicates the risks Guillaume ran in working directly with the animals. (...)»

David Robinson in «Sight an Sound», London, n. 2, Spring 1986.

Polidor e i gatti

Polidor e il pane

Polidor e il latte

r.: Ferdinand Guillaume - **int.** e **pers.**: Ferdinand Guillaume (Polidor) - **p.**: Pasquali e C., Torino - **v.c.**: 1822 del 13.12.1913 - **lg.o.**: m. 185.

«Polidor deve nutrire la sua vecchia gatta, ma prima di poterle mettere il latte nella scodella dovrà affrontare mille ostacoli, tra i quali il più difficile a superare è rappresentato da un suo amico amante della bottiglia, convinto che quella che Polidor ha in mano contenga del liquore.»
(«The Bioscope», London, February 26, 1914)

Polidor e il pane

r.: Ferdinand Guillaume - **int.** e **pers.**: Ferdinand Guillaume (Polidor) - **p.**: Pasquali e C., Torino - **v.c.**: 540 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: agosto 1913 - **lg.o.**: m. 120.

Polidor trova lavoro e la prima cosa che deve fare è di riportare la teglia lasciata dal fornaio. Lungo la strada cade in una pozzanghera. Cerca in qualche modo di recuperare le pagnotte tutte imbrattate di fango; passando dinnanzi a un palazzo gli cadono addosso dei sacchi di gesso; subito dopo si scontra con un carbonaio e il pane da bianco di gesso diventa ora nero di carbone.
Quando il fornaio vede consegnarsi delle forme che di pane non hanno più nulla, in preda ad ira furente scaccia Polidor.

Polidor e la bomba

r.: Ferdinand Guillaume - **int.** e **pers.**: Ferdinand Guillaume (Polidor) - **p.**: Pasquali e C., Torino - **v.c.**: 2 del 1.12.1913 - **lg.o.**: m. 110.

Polidor e l'elefante

r.: Ferdinand Guillaume - **int.** e **pers.**: Ferdinand Guillaume (Polidor) - **p.**: Pasquali e C., Torino - **v.c.**: 1322 del 1.12.1913 - **lg.o.**: m. 157.

Mentre sta andando a sposarsi, Polidor si imbatte in un elefante, che soffre perché una spina gli si è conficcata sotto la zampa.
Il nostro eroe gliela toglie e si guadagna istantaneamente un amico, che prende a seguirlo dovunque. E anche se per la goffaggine dei suoi movimenti provoca molti danni, il simpatico pachiderma ha però il merito di salvare Polidor da un rovinoso matrimonio.
(dalla scheda del film alle Giornate del Cinema Muto di Pordenone, 1985)

Polidor e le mosche

r.: Ferdinand Guillaume - **int.** e **pers.**: Ferdinand Guillaume (Polidor) - **p.**: Pasquali e C., Torino - **v.c.**: 75 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: maggio 1913 - **lg.o.**: m. 164.

«Polidor è ossessionato dalla persistente tenacia con cui le mosche, moltiplicatesi per il gran caldo, lo infastidiscono mentre si trova al ristorante; ed ingaggia con i molesti insetti un vero e proprio duello, da cui esce sconfitto perché una di queste lo punge sul sedere, costringendolo a mettersi a letto.
Ma tutto sommato, Polidor è soddisfatto, perché durante il combattimento è riuscito a spiaccicare una mosca che s'era posata sul volto di un gendarme.»
(«The Bioscope», London, June 5, 1913)

Polidor elettrico

r.: Ferdinand Guillaume - **int.** e **pers.**: Ferdinand Guillaume (Polidor) - **p.**: Pasquali e C., Torino - **v.c.**: 11432 del 13.4.1916 - **d.d.c.**: maggio 1913 - **lg.o.**: m. 169.

Polidor eroe

r.: Ferdinand Guillaume - **int.** e **pers.**: Ferdinand Guillaume (Polidor) - **p.**: Pasquali e C., Torino - **v.c.**: 73 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: giugno 1913 - **lg.o.**: m. 198.

«Polidor è innamorato della figlia del maggiore, il quale, mostrandogli orgogliosamente le medaglie ottenute sul campo di battaglia, gli dà otto giorni per dimostrare di essere degno di sua figlia.
Deciso a compiere atti eroici, Polidor spinge un passante sotto una moto (per poterlo poi salvare), ma la motocicletta s'impenna e lo travolge; poi fa cadere in acqua un altro per lo stesso motivo, ma prima di gettarsi al salvataggio, è questi, già uscito dall'acqua, a gettarvelo a sua volta. Infine, ecco lo stratagemma: celato da un mantello e un cappellaccio, entra in casa del maggiore e pone sul tavolo una finta bomba; poi, ripreso il normale aspetto, si getta impavido sull'ordigno e lo disinnesca. Il maggiore lo decora seduta stante. Ma quando il trucco viene improvvisamente scoperto, Polidor non certo eroicamente, viene scacciato a pedate.»
(«The Bioscope», London, June 12, 1913)

Polidor geloso

r.: Ferdinand Guillaume - **int.** e **pers.**: Ferdinand Guillaume (Polidor) - **p.**: Pasquali e C., Torino **v.c.**: 1321 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: novembre 1913 - **lg.o.**: m. 198.

«Roso dal tarlo della gelosia, Polidor si costruisce un macchina fotografica che scatterà delle istantanee dell'uomo che sospetta essere il suo rivale. Con la fotografia in una mano e la pistola nell'altra, ferma tutti gli uomini per confrontarli con il ritratto, finché scoprirà che l'oggetto della sua ricerca altri non è che la scimmia di Garlico, l'organista di strada.»
(«The Bioscope», London, February 26, 1914)

Polidor ginnasta

r.: Ferdinand Guillaume - **int.** e **pers.**: Ferdinand Guillaume (Polidor) - **p.**: Pasquali e C., Torino - **v.c.**: 541 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: agosto 1913 - **lg.o.**: m. 172.

Polidor ha caldo

r.: Ferdinand Guillaume - **int.** e **pers.**: Ferdinand Guillaume (Polidor) - **p.**: Pasquali e C., Torino - **v.c.**: 492 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: agosto 1913 - **lg.o.**: m. 161.

«Fa molto caldo e Polidor fa di tutto per tentare di sottrarsi all'ondata torrida, prima spogliandosi, poi adoperando un gigantesco ventaglio, ma è tale il vento che solleva, che i passanti vedono i loro cappelli volare lontano.
Alle rimostranze dei malcapitati, Polidor passa a un altro marchingegno: cerca refrigerio innaffiandosi con una pompa, il cui getto però andrà a colpire altri incolpevoli che si troveranno nel suo raggio d'azione, finché non vengono a prelevarlo i gendarmi per rinchiuderlo in una cella... finalmente al fresco.»
(«The Bioscope», London, July 31, 1913)

Polidor in altalena

r.: Ferdinand Guillaume - **int.** e **pers.**: Ferdinand Guillaume (Polidor) - **p.**: Pasquali e C., Torino - **v.c.**: 1369 del 1.12.1913 - **lg.o.**: m. 140.

«Andando a zonzo per la fiera, l'irrefrenabile Polidor viene colto dalla voglia di cantare: quel che avviene, a seguito di questa improvvisa follia, è un groviglio di equivoci che lasciamo volentieri immaginare allo spettatore.»
(«The Bioscope», London, April 9, 1914)

Il film è anche noto con il titolo Polidor e l'altalena

Polidor in pericolo

r.: Ferdinand Giullaume - **int.** e **pers.**: Ferdinand Guillaume (Polidor) - **p.**: Pasquali e C., Torino - **v.c.**: 74 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: agosto 1913 - **lg.o.**: m. 157.

«Polidor fa gli occhi dolci alla figlia di un dottore: un giorno mentre il padre è assente, riesce a entrare nello studio e a far la ruota alla sua bella, quando il dottore ritorna, accompagnato da un paziente, un matto.

Polidor ha la cattiva idea di nascondersi nella stanza imbottita, dove il dottore chiude a chiave il suo lunatico paziente, che subito aggredisce il nostro eroe. Dopo una esilarante sarabanda per sottrarsi al matto, Polidor riesce ad aprire la porta e a fuggire, ma l'altro l'insegue fin negli studi cinematografici dove Polidor lavora. E quando il matto vede le fotografie del comico che ne tappezzano le pareti, è colto da una risata irrefrenabile e riacquista immediatamente la ragione.»
(«The Bioscope» London, June 16, 1913)

Polidor ipnotizzato

r.: Ferdinand Guillaume - **int.** e **pers.**: Ferdinand Guillaume (Polidor) - **p.**: Pasquali e C., Torino, **v.c.**: 147 del 1.12.1913 - **lg.o.**: m. 173.

«Polidor è giù di giri e va a farsi visitare da un dottore che è uno specialista in ipnosi e lo pone subito in trance. Purtroppo, alla fine della seduta, Polidor non si sveglia e va incontro a una serie di infortuni che coinvolgono - guarda un po' - tutte le belle ragazze che incontra sulla sua strada.
Alla fine, una di queste, che però non è né bella né giovane, se lo porta a casa e quando il nostro sfortunato eroe si risveglia, si trova circondato da una torma di futuri "parenti", i quali gli impongono di prendere con sé - nella buona e nella cattiva sorte - la appassita damigella.»
(«The Bioscope», London, June 26, 1913)

Polidor manca d'istruzione

r.: Ferdinand Guillaume - **int.** e **pers.**: Ferdinand Guillaume (Polidor) - **p.**: Pasquali e C.,Torino (film n. 174) - **v.c.**: 2045 del 22.12.1913 - **lg.o.**: m. 173.

«La signora Polidor è una donna energica e non sopporta più che il marito batta la fiacca, lamentando la sua mancanza di istruzione; perciò decide di mandarlo a scuola, dove il simpatico ometto imparerà molto presto come liberarsi dei disturbatori - moglie compresa - della sua tranquillità domestica.»
(«The Bioscope», London, March 5, 1914)

Il film è anche noto con il titolo Polidor ritorna scolaro.

Polidor mangia del toro

r.: Ferdinand Guillaume - **int.** e **pers.**: Ferdinand Guillaume (Polidor) - **p.**: Pasquali e C., Torino - **v.c.**: 400 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: 23.7.1913 - **lg.o.**: m. 168.

«Innamorato come al solito, Polidor si vergogna nei confronti della fidanzata per la sua esile complessione fisica, dovuta, secondo il futuro suocero, alla carenza di vitamine.
Eccolo allora sottoporsi a una ferrea dieta a base di bistecche di toro, che avrà dei risultati eccezionali.
Quando va a trovare la fidanzata, la porta crolla, i mobili si sgretolano, una semplice stretta di mano al suocero rende il malcapitato quasi paralizzato, ogni cosa va in frantumi, tanto che Polidor sarà poi costretto a sottostare a una esilarante controcura da parte del dottore.»
(«The Bioscope», London, July 19, 1913)

Il film è anche noto con il titolo Polidor mangia il toro.

Polidor mangia il coniglio

r.: Ferdinand Guillaume - **int.** e **pers.**: Ferdinand Guillaume (Polidor) - **p.**: Pasquali e C., Torino - **v.c.**: 11434 del 13.4.1916 - **d.d.c.**: marzo 1913 - **lg.o.**: m. 152.

«Polidor ruba un coniglio a una signora, se lo porta nella sua camera, lo cucina e se lo mangia, dopo averne messo appesa alla finestra, bene in vista, la pelle. Nel frattempo il dottor Baudelak sta compiendo esperimenti sui conigli e uno di questi, al quale ha inoculato il virus dell'Hysterophobia, scappa dal laboratorio. Credendo che sia proprio il coniglio che ha saziato la fame di Polidor, Baudelak lo avvisa che potrebbe aver contratto la malattia. A questo punto Polidor si scatena nella sua stanza con tanta violenza che è necessario far intervenire le autorità e mettergli la camicia di forza. Alla fine, il coniglio scappato viene ritrovato e le fobie di Polidor si chetano.»
(da una visione del film)

Polidor materassaio

r.: Ferdinand Guillaume - **int.** e **pers.**: Ferdinand Guillaume (Polidor) - **p.**: Pasquali e C., Torino - **v.c.**: 1192 del 1.12.1913 - **lg.o.**: m. 169.

«Stavolta il nostro eroe fa il materassaio; e infiniti sono i suoi tentativi di trattenere la lana nel materasso; ma più singolari sono i suoi metodi di consegna della merce, che lo faranno incorrere nelle più esilaranti difficoltà.»
(«The Bioscope», London, October 30, 1913)

Polidor pompiere

r.: Ferdinand Guillaume - **int.** e **pers.**: Ferdinand Guillaume (Polidor) - **p.**: Pasquali e C., Torino - **v.c.**: 1370 del 1.12.1913 - **lg.o.**: m. 170.

«Pieno di entusiasmo, Polidor entra nella brigata dei pompieri e mette tale uno zelo nel suo nuovo lavoro da rendere - se possibile - ancora più furiosi e devastanti gli incendi che dovrebbe domare, fino al punto da diventare, più che un vigile del fuoco, un benefattore di coloro che si sono assicurati contro gli incendi.»
(«The Bioscope», London, March 12, 1914)

Polidor protettore

r.: Ferdinand Guillaume - **int.** e **pers.**: Ferdinand Guillaume (Polidor) - **p.**: Pasquali e C., Torino - **d.d.c.**: 29.1.1913 - **lg.o.**: m. 158.

Polidor sogna

r.: Ferdinand Guillaume - **int.** e **pers.**: Ferdinand Guillaume (Polidor) - **p.**: Pasquali e C., Torino - **v.c.**: 402 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: 30.7.1913 - **lg.o.**: m. 164.

«Polidor è così nervoso che la sua governante gli dà un tranquillante per farlo dormire. Appena caduto nelle braccia di Morfeo, Polidor comincia a fare dei sogni strani: dapprima il pavimento gli scompare da sotto i piedi, poi immagina di essere un banchiere che gli apaches vogliono derubare; subito dopo si ritrova pascià turco con un harem ben fornito, ma una rivo-

luzione gli toglie il trono. Nel sogno successivo gli appare una dolcissima ninfa: mentre sta per avvicinarsi, ecco spuntare due minacciosi e giganteschi orsi. Questa è la goccia che fa traboccare il vaso: si sveglia e subito se la prende con la governante, trovando un singolare modo di ringraziarla per avergli propinato un sonnifero così turbolento.»
(«The Bioscope», London, July 24, 1913)

Polidor sonnambulo

r.: Ferdinand Guillaume - **int.** e **pers.**: Ferdinand Guillaume (Polidor) - **p.**: Pasquali e C., Torino - **v.c.**: 1682 del 1.12.1913 - **lg.o.**: m. 206.

«Invitato a un allegro convito dai suoi amici, Polidor le tenta tutte per superare il divieto della sua oppressiva consorte, anche fingendosi sonnambulo.
Malgrado i più astuti intrighi, madama Polidor non gliela darà vinta.»
(«The Bioscope», London, March 5, 1914)

Polidor stregato

r.: Ferdinand Guillaume - **int.** e **pers.**: Ferdinand Guillaume (Polidor) - **p.**: Pasquali e C., Torino - **v.c.**: 11424 del 13.4.1916 - **d.d.c.**: 15.1.1913 - **lg.o.**: m. 111.

La porta aperta

r.: Giovanni Enrico Vidali - **int.** e **pers.:** Maria Gandini (Emma), Alberto A. Capozzi (Morville), Giovanni Enrico Vidali (il povero), Leo Ragusi (l'amante), Egidio Candiani (l'amico), Cristina Ruspoli (la fanciulla) - **p.**: Pasquali e C.,Torino - **v.c.**: 1816 del 13.12.1913 - **lg.o.**: m. 910.

Emma de Morville ha lasciato il conte suo marito, dimenticando, fra le braccia dell'amante, anche la sua piccola Gilda; ma ora che il suo sogno d'amore è svanito, sente imperioso il

richiamo del suo angioletto. Grazie a un amico, ne ottiene una fotografia, che ricopre di baci e di lacrime. Un giorno incontra una fanciulla che piange per strada: le chiede il perché. È il padre della ragazza a raccontare che la moglie li ha abbandonati. Le parole dell'uomo sono come una lama nel cuore di Emma. "E se lei tornasse - chiede - la perdonerebbe?" Ed il padre della fanciulla, che ha compreso il segreto di Emma, risponde: "Si, per la piccola che abbisogna della mamma."
Emma è ora fuori della porta della casa che fu la sua. Ha scritto una lettera al marito: "Lasciami la porta aperta, comprenderò che mi hai perdonato", ma non ha ricevuto risposta. In effetti, il conte non l'ha nemmeno aperta perché i suoi pensieri sono tutti per Gilda, malata senza speranze e che chiede della mamma.
La porta si apre per far uscire il sacerdote che ha portato l'estrema unzione alla bimba; dalla casa s'odono singhiozzi. Emma decide di entrare, ma il conte, nel vederla, la trattiene, anche se il volto della piccola Gilda sembra ancora invocare la mamma.
Emma, con la morte nel cuore, se ne va, mentre la porta si chiude dietro di lei, per sempre.

dalla critica:

«(...) Poche volte l'interesse è stato così potentemente avvinto dalla psicologia dolorosa di un tipo femminile cinematograficamente completo, e reso alla perfezione da una tra le più elette attrici del silenzio.
Maria Gandini, dando vita alla parte di Emma Morville, ha trasfuso in noi il senso doloroso di un'anima femminile che soffre espiando una colpa. Tutti i più intimi spasimi nelle fibre della madre anelante alla figlia sua, tutta la nostalgica tristezza dell'esule dapprima volontaria, poi forzata, lontana dalla care pareti della sua casa, balzano evidenti e con contorni decisi per merito di Maria Gandini, un'attrice nostra che, sdegnando la rumorosa popolarità prodotta da facili e abusati effetti scenici, lavora in silenzio, con fede, a perfezionare il suo magnifico temperamento di artista cinematografica.
La porta aperta (da non confondersi con... *La porta chiusa* di Marco Praga) rimarrà certo una delle sue migliori interpretazioni, se non la migliore, poiché come non dubito che in altri futuri soggetti ella potrà farci ammirare ancora le sue non poche doti, così ritengo che difficilmente potrà superarsi. In una scena la sua maschera tragica mi ricordò in modo impressionante l'espressivo volto di Susanna Grandais. (...)
Accanto alla Gandini brillò come sempre quell'eletto attore che è Alberto Capozzi nella breve parte di Morville. (...)»

Ferruccio Sacerdoti in «La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica», Napoli, n. 264, 10 gennaio 1914.

«Piacque molto *La porta aperta*, della Pasquali, lavoro psicologico che ha diffuso nel pubblico un vivissimo segno di commozione. È una film tutta a linea sentimentale con largo intreccio, vibrante di passione e scritto con arte tale da presumere nell'autore un chiaro nome dell'arringo teatrale.
Due ben noti artisti della cinematografia, i protagonisti, hanno fatto una creazione delle loro parti. È verismo questo, che persuade, avvince e interessa in sommo grado perché riflette brani di vita vissuta, episodi che si rinnovano, palesi o ignorati, in ogni classe sociale.
Il superbo lavoro è intessuto su uno spunto sentimentale e drammatico così umano e convincente, da farci persino dimenticare la finzione e vivere un attimo la vita dei diversi personaggi.»

Giuseppe Ferraro (corr. da Milano) in «La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica», Napoli, n. 267, 31 febbraio 1914.

La porta chiusa

r.: Baldassarre Negroni - **int.** e **pers.**: Hesperia (Hesperia), Ignazio Lupi (Cristiano il guardiacaccia), Alberto Nepoti (Claudio Manni), Pina Menichelli (la figlia di Cristiano) - **p.**: Cines, Roma - **v.c.**: 1499 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: 17.11.1913 - **lg.o.**: m. 965/990.

Hesperia, orfana di madre, va a vivere in campagna con lo zio, Narciso Moro, e il guardiacaccia Cristiano. Incontra un ingegnere, Claudio Manni, e se ne innamora: per averlo più vicino, fa in modo che lo zio lo assuma per restaurare la villa. Ma l'anziano Narciso, il quale segretamente s'è a sua volta innamorato di Hesperia, scaccia Manni e poi tenta di usare violenza alla giovane nipote.
Avvertito dalla figlia, accorre Cristiano a salvarla, sparando un colpo di fucile che ferisce Narciso. Del fatto viene accusato Claudio, che viene arrestato. Scagionarlo diventa impossibile, perché Cristiano, dopo aver colpito il padrone, ha perso la ragione. Ma Hesperia, tenacemente, riporta il guardiano sul luogo della tragedia, ricostruendo l'accaduto e facendo così rinsavire Cristiano.
Riconosciuto alla fine innocente, Claudio viene liberato e potrà sposare l'amata Hesperia.

dalla critica:

«È un bellissimo lavoro, per quando nel soggetto troviamo delle situazioni azzardate, se non del tutto inammissibili, e qualche lacuna che avrebbe potuto rendere, se riempita, più logica l'azione.
L'esecuzione artistica, affidata all'Hesperia, al Lupi e agli altri dei quali ci sfugge il nome, è affiatata e corretta; specie per parte dell'Hesperia, la quale con parsimonia di gesti e con efficacia di mimica ha resa la parte della povera orfana con encomiabile verismo, e del Lupi assai buono nelle umili vesti del domestico punitore del vecchio libertino del suo padrone.
La messa in scena è magnifica, in alcuni quadri ha del prodigioso: effetti di luce ben riusciti e fotografia impeccabile.»
Il rondone in «La Vita Cinematografica», Torino, Nn. 23/24, dicembre 1913.

frasi di lancio in Gran Bretagna:

«A story of Love, Adventure and Revenge.» «A splendidly portrayed drama.»

La porta chiusa (Hesperia, Alberto Nepoti)

Il portafoglio di Kri Kri

Il portafoglio di Kri Kri

int. e **pers.**: Raymond Frau (Kri Kri) - **p.**: Cines, Roma - **v.c.**: 1972 del 17.12.1913 - **d.d.c.**: gennaio 1914 - **lg.o.**: m. 160.

«Nel momento stesso in cui Kri Kri medita sul proverbio che "la fortuna arriva quando meno te l'aspetti", eccolo che trova una banconota da 500 franchi. Se la mette in tasca, va a casa, si veste elegantemente per andare al caffé, ove, al momento di pagare, non trova i soldi perché qualcuno glieli ha sfilati dal portafoglio. Ne segue una rissa e tutti gli avventori sono condotti al commissariato. Tornato a casa dopo una sonora ramanzina, Kri Kri trova la banconota che distrattamente aveva lasciato sul tavolo e subito ritorna dal commissario per informarlo del ritrovamento. Nel posto di polizia, un ladro in attesa di entrare in guardina, lo deruba. Kri Kri ritorna ancora una volta dal commissario per una nuova denunzia, ma questi, fuori di sé per questo tira-e-molla, lo mette in gattabuia per molestie alle forze dell'ordine.»
(«Catalogo Aubert», Paris, n. 104/1913)

La porta mascherata

p.: Milano Films, Milano - **d.d.c.**: febbraio 1913 - **lg.o.**: m. 122.

«Un artista ha alle costole una torma di creditori, ansiosi di potergli spillare il sangue. Per liberarsene, dipinge la porta di casa con un colore grigio che la rende invisibile. E pensando di essersi messo in questo modo al riparo dai molesti succhiasangue, esplode in una omerica risata.
Ma è proprio questa sua inopportuna intemperanza a tradirlo. Scoperto il trucco, i creditori irrompono in un sol blocco nel suo studio, pronti a lavare i loro crediti con il sangue dello sfortunato pittore.»
(«The Bioscope», London, May 15, 1913)

Una posizione impreveduta

p.: Cines, Roma - **d.d.c.**: 20.1.1913 - **lg.o.**: m. 253.

«Il padre di Sergio vorrebbe che suo figlio facesse un matrimonio d'interesse e sposasse Caterina, una ricca ereditiera. Ma Sergio non intende prender moglie prima di averla conosciuta. E anche Caterina vorrebbe sapere chi le è stato proposto come marito.
Sergio, profittando del fatto che a casa di Caterina cercano un autista, si presenta sotto le spoglie di chauffeur e si fa assumere, ma Caterina comincia subito a sospetttare l'inganno, quando scopre che Sergio pulisce l'automobile con i guanti di velluto, e anche altri atteggiamenti troppo compiti svelano una educazione e una raffinatezza insolita per un domestico. Decide allora di sottoporlo a una serie di prove umilianti, per punire il suo trucchetto, fino al punto che Sergio, ritenendola una donna fatua e sprezzante, decide di licenziarsi. Ma a questo punto, Caterina, che si è accorta di essersi innamorata, gli rivela le origini del suo strano comportamento e gli chiede di restare con lei, per sempre.»
(«The Bioscope», London, January 30, 1913)

La poupée

p.: Milano Films, Milano - **v.c.**: 9077 del 13.5.1915.

nota:

La censura rilasciò il visto a questo film (sul quale non abbiamo raccolto altre notizie) con la condizione che venisse «soppressa la scena in cui Morgan tenta di strozzare la moglie.»

Povera Tisa! Povera madre!...

r.: Elvira Notari - **s.**: E. Notari - **int.**: Elvira Notari, Bruna Ceccatelli - **p.**: Film Dora, Napoli.

Dopo aver invano cercato in tutta Europa medici in grado di curare la contessa Lea, la madre di suo figlio Mario, ammalata di tisi, il conte Giulio Deni decide di portare la famiglia a Napoli, dove gli ospiti dell'hotel circondano la contessa di profonda simpatia. Una sera il dottor Velli, mentre sta giocando nel salone dell'hotel, viene chiamato al capezzale di Lea e scopre che il conte, per impedire all'ammalata di contagiare il figlio, la sorveglia per impedirle di abbracciarlo e di baciarlo: come medico non sa dar torto al conte, ma come uomo pensa alla tortura di quella povera madre e in effetti si presta ad aiutarla a incontrare di nascosto il figlio, e in questi baci furtivi essa rivive, dimentica il terrore della morte.
Un giorno avviene una catastrofe: la governante maltratta Mario e, nell'udire i suoi singhiozzi, Lea, ormai morente, si butta giù dal letto, implorando il medico perché le consenta di portar via con sé il figlio. Il medico glielo porta in camera, poi cade ai piedi del letto sopraffatto dall'emozione; quando si rialza, vede con orrore madre e figlio inanimati, stretti sul guanciale in un bacio supremo: la madre ha soffocato di baci il figlio!

dalla critica:

«È un lavoro drammaticissimo, con situazioni strazianti, impostato su di uno spunto soffuso di amor materno e svolto con convincente verismo e con arte impeccabile. La protagonista, sig.ra Elvira Notari (l'autrice stessa del soggetto) si è investita talmente della parte di questa sposa e madre infelice, da farne una creazione. Il dramma otterrà certamente un esito lietissimo e noi lo auguriamo di cuore, facendo i nostri complimenti all'artista ed alla Casa editrice, che con costanza sta facendosi largo fra le consorelle italiane.»
«La Vita Cinematografica», Torino, n. 3, 15 febbraio 1913.

frase di lancio:

«Grande dramma di vita vissuta di Elvira Notari, che impressiona stranamente, e in cui si verifica esempio di egoismo spietato e infame, ma pur scusato da legittimo e sacro diritto.»

Poveri bimbi!

int. e **pers.**: Adriana Costamagna (la contessa Adriana), Dillo Lombardi, Valeria Creti (Valeria di Saint-Jean), Antonio Bonino, Ernesto Garnieri, Virgilio Fineschi, Otto ed Elga Depfor (i bimbi), Mario Mariani - **p.**: Savoia Film, Torino - **v.c.**: 881 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: settembre 1913 - **lg.o.**: m. 974 (tre parti).

Poveri bimbi!
(Otto e Helga Depfor)

Nel parco del conte Enrico di Primerose si svolge la tradizionale festa mascherata di primavera, presieduta dalla padrona di casa, la contessa Adriana, avvolta in un bellissimo domino giallo, e dalla sua amica Valeria di Saint-Jean. Per incontrare l'amico Jack Wilson, che le fa un cenno di richiamo tra la folla, Valeria indossa il domino giallo di Adriana: scambiandola per la moglie, il conte di Primerose la segue, assiste non visto all'incontro dei due e gli nasce il sospetto che il bimbo che dorme nella sua stanza (Otto) non sia suo. Affronta quindi Jack al circolo, lo schiaffeggia e, dopo averlo ferito in duello, corre a prendere il figlio per abbandonarlo in un altro quartiere della città. Quando l'equivoco viene chiarito, è troppo tardi: il bimbo è scomparso e la contessa, disperata e offesa dall'ingiusto sospetto, caccia di casa il marito indegno.
Alcuni anni dopo, Otto, raccolto e allevato in un tugurio, fa parte della banda di malviventi capeggiata da Rogers, che lo costringe a ballare nelle piazze con una coetanea, Elga, per poter borseggiare il pubblico. Un giorno Otto ed Elga decidono di fuggire dai loro persecutori e si rifugiano sotto un ponte. Uno dei banditi intanto, letto sul giornale l'avviso di ricerca che il conte continua a pubblicare, prende contatto con lui assicurandogli di essere in possesso del figlio: e quando il conte si presenta nel tugurio della banda, Rogers prima tenta di dargli un altro fanciullo facendolo passare per Otto, poi lo aggredisce portandogli via il danaro e lasciandolo legato a un'impalcatura. Alla scena ha assistito non vista la piccola Elga, che corre ad avvertire Otto: con lui riesce a liberare il conte, che può finalmente riabbracciare il figlio tanto cercato e riportarlo a casa. È poi ancora Elga a sventare alla fine un nuovo tentativo dei banditi di rapire Otto e nel palazzo dei Primerose rientra la felicità.
(«Rivista Eclair», Milano, 1 agosto 1913)

dalla critica:

«La Savoia in questa film ha voluto presentarsi con un lavoro d'indole sociale, alla Gaumont. *I due piccoli derelitti* risentono dei *Figli di nessuno* con situazioni da *Misteri di Parigi*.

Diciamolo subito: nel complesso il lavoro ottiene il suo effetto, che è quello di commuovere, far fremere d'orrore e di sdegno, ed interessa assai, ma con quali mezzi!
Certamente il critico non può convenire con un pubblico che tratto tratto geme ed esclama: Oh! povero bambino. Ah! Ah! canaglia! brigante! Ma guardate un po' che infame? Perché non l'ammazzano! e via dicendo. (...)
Egli può tutto al più, per ragioni facili a comprendersi, dire che la film... farà affari, che commercialmente è un lavoro riuscito, ma siccome non deve imperniare il suo giudizio su queste basi, dopo aver reso il suo tributo all'interesse economico, si crede in diritto di esaminare il lavoro con più sani criteri (...).
Liti, barbarie, busse, fughe, ricatti formano il contorno con il quale viene svolto e presentato questo lavoro. Qualche tratto gentile, qualche lampo di bontà sprizza talvolta dal fondo dell'anima di quei poveri bambini. Situazioni tutt'altro che nuove ma interessanti come tutto ciò che va a toccare il cuore. Ecco tutto. Artisticamente però il lavoro contiene degli errori gravissimi e in quanto a tecnica se n'è fatto addirittura senza. Non ha - come *I figli di nessuno* - quella precisione di linea chiara, nitida, che scorre dal principio alla fine senza mai deviare un istante. (...) No; nei *Due piccoli derelitti* la linea si spezza dopo qualche scena, quantunque abbia tutte le parvenze di linea di base, e ne appare un'altra che non ha più nulla a che fare con quella. Ed è una linea tortuosa che prosegue a sbalzi, senza un preciso indirizzo; una linea che pare tracciata da una mano convulsa.
L'azione, in tutto questo lavoro, è formata da vecchi espedienti, da scene che stanno unite fra loro perché sono proiettate una presso l'altra, ma tecnicamente talora non si raccordano affatto o assai malamente.
Passando ai particolari citerò il ripetersi di quelle scene di crudeltà, che sono illogiche e superflue e non altro che artificiosi riempitivi per impressionare, per commuovere, in difetto di argomenti migliori. Per esempio, io vorrei un po' sapere perché si apre una scena del terzo o quarto atto che sia, colla visione del maltrattamento d'un bambino di circa quattro anni, non di più, maltrattamento che lo fa piangere e singhiozzare per davvero? Per colore d'ambiente? (...)»
A. P. Berton in «Il Maggese Cinematografico», Torino, n. 11, 25 settembre 1913.

«Una pagina dolorosa dell'infanzia martoriata, che ha la potenza di interessare e commuovere. Il lavoro è bello, ed eseguito con cura: fra gli artisti che si distinsero, citeremo la sig.na Costamagna, Dillo Lombardi, Antonio Bonino, Garneri, Fineschi figlio ed i due piccoli acrobati, bravi assai.
Appropriata la messa in scena; bella la parte fotografica.»
Il rondone in «La Vita Cinematografica», Torino, n. 17 15 settembre 1913.

Il film è anche noto con i titoli I due derelitti *e* Due piccoli derelitti.

Pregiudizio crudele

int.: Gianna Terribili Gonzales, Amleto Novelli - **p.**: Cines, Roma - **v.c.**: 1699 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: 8.12.1913 - **lg.o.**: m. 1021.

«Per un giuramento fatto sul letto di morte della madre, Enrico di Saint-Aimant non si batterà mai in duello. E quando, qualche tempo dopo, per una questione di donne, dovrebbe battersi, il suo rifiuto ha delle conseguenze disastrose: la donna per la quale avrebbe dovuto battersi lo disprezza, gli amici l'abbandonano, deve dimettersi dal suo circolo. Socialmente distrutto, Enrico parte per l'Africa, dove si lega a De la Tour, un esploratore col quale compirà numerose imprese eroiche; e un giorno adotterà anche una fanciulla orfana, Maria.
Anni dopo, De la Tour viene mortalmente ferito in una imboscata: prima di morire raccomanda a Enrico il figlio, rimasto in Europa. Al ritorno in patria, il figlio di De la Tour e Maria si innamorano, ma il crudele pregiudizio su Enrico è ancora vivo, tanto da compromettere l'unione dei due giovani. Enrico comprende allora che è il momento di spezzare il giuramento: si batterà a duello, dando la propria vita per la felicità di Maria e del suo fidanzato.»
(dal bollettino delle novità Cines)

dalla critica:

«Riproduce esattamente alcune vigliaccherie sociali, le quali alcune volte rovinano moralmente e materialmente un individuo, il quale, viceversa, è meritevole della più grande considerazione.
È un lavoro che svolge con molta logica gli effetti letali del pregiudizio della nostra società a proposito del duello.
La fotografia è buona e gli artisti lavorano con molta compostezza.»
«L'Araldo della Cinematografia», Torino, n. 17, 25 dicembre 1913.

«Sarebbe una bellissima azione drammatica, molto egregiamente e riccamente interpretata, se avesse un fine migliore. Poiché, dal momento che il protagonista riesce con certe confessioni a riabilitarsi (...) viene in tal modo a perdere la stima ed il rispetto degli amici e dei conoscenti, nonché l'amore di una giovanetta (...), era del tutto superfluo il bruciarsi le cervella, lasciando così desolati i suoi, ed oltremodo disgustati gli spettatori nel veder sì truce scena; come anche nel veder finito male drammaticamente un soggetto tanto bello nel resto del suo complesso. "È un guastar la minestra per un granello di più di sale" diciamo noi maltesi, il che vuol dire che per mancanza di un granello di ... buon senso, si guasta tutta intera una bella film.»
Lux (corr. da Malta) in «La Vita Cinematografica», Torino, n. 28, 30 luglio 1914.

Il prezzo del perdono

r.: Alberto Carlo Lolli - **f.**: Raimondo Scotti - **int.**: Ugo Pardi [Umberto Paradisi], Nilde Bruno, Luigi Serventi - **p.**: Pasquali e C., Torino - **v.c.**: 4672 del 7.10.1914 - **d.d.c.**: aprile 1913 - **lg.o.**: m. 858.

dalla critica:

«No, la ditta Pasquali si è acquistata ormai fra il pubblico fine ed intelligente, che accorre alle sue produzioni cinematografiche, tale una stima, da non poterle più permettere certe... chiamiamole così, gherminelle, come questa del *Prezzo del perdono.*
La casa Pasquali, come l'Ambrosio, l'Itala, la Savoia e qualche altra di Torino, ha incontrato con il pubblico oramai una specie di debito morale, al quale deve fare onore ad ogni costo. Amiamo credere che questa film sia stata eseguita all'insaputa del proprietario da un residuo di attori momentaneamente disoccupati (...). Infatti, il soggetto, sin dalle prime scene, appare abborracciato con ritagli di vecchie films da parecchio tempo già sfruttate. Il solito marito onesto ed imbecille che ospita il solito amico, il quale diviene subito l'amante della solita moglie annoiata e stanca della vita prosaica che deve condurre sotto il tetto maritale. Il solito abbandono e fuga, quindi la stanchezza dell'amante che lascia la donna per tornare ai facili amori, ed il non meno solito ritorno della pentita... in seno alla famiglia.
Tutto è vecchio in questa film, vecchio e stantio: perfino l'incendio della culla che abbiamo visto già non è gran tempo. Di nuovo non c'è che l'epidermide della madre sacrificata per salvare il bambino, poiché, a quanto sembra, quella del padre non era atta alla bisogna.
Non parliamo dell'esecuzione. Ho già detto di aver avuto l'impressione di un lavoro eseguito da attori di sfondo, all'insaputa del proprietario... e mi pare che basti. Sarei quasi tentato a dire che il migliore fra gli attori è stato... il bambino!»
A. P. Berton in «Il Maggese Cinematografico», Torino, n. 1, 25 aprile 1913.

«Un bel soggetto: un quadro di vita vissuta, lodevolmente sceneggiato ed egregiamente eseguito. L'azione si svolge rapida, logica, senza smozzature né prolissità inutili, e gli interpreti tutti hanno efficacemente concorso a rendere ancor più vive le varie situazioni del dramma.
La messa in scena strappa la nostra ammirazione e ci rivela tutta la distinzione di una signorilità raffinata. È una collana di quadri indovinatissimi per azione e colore d'ambiente; fra gli altri noteremo quello che si svolge nella sala del poeta: un capolavoro del genere. È poi, ripetiamo, ammirabile come tutto il lavoro, in ogni particolare, sia impostato ad un elevato segno di arte, che si stacca totalmente da ciò che è volgare e banale (...)»
Il rondone in «La Vita Cinematografica», Torino, n. 8, 30 aprile 1913.

Il prezzo di una felicità

r.: Ubaldo Pittei - **int.**: Silvia Maliverni, Bianca Jacobini, Virginia Delfini Campi, Rinaldo Rinaldi, Ubaldo Pittei - **p.**: Latium Film, Roma - **v.c.**: 1733 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: dicembre 1913 - **lg.o.**: m. 950 (due atti).

Il giovane banchiere Gastone Rossel, in villeggiatura, fa la conoscenza di Susanna Negri, orfana, che diventa la sua fidanzata: un telegramma lo richiama in città per affari urgenti ed egli parte senza avvertire Susanna, che resta sola. La povera fanciulla si ritira nell'educandato

dove aveva trascorso già vari anni; e quando Gastone ritorna in campagna non la trova più e non sa dove cercarla. Nel collegio Susanna ritrova un'amica, Claretta, che ha però la famiglia e che è richiamata a casa perché le hanno scelto un fidanzato: è proprio lo stesso Gastone. Un giorno Claretta sorprende Gastone che bacia di nascosto un ritratto: scopre così che egli ama ancora la sua amica Susanna; e dopo essersi fatta raccontare da quest'ultima la sua disavventura, rinuncia all'amore nascente per Gastone e con un espediente restituisce il giovanotto all'amica. Gastone e Susanna saranno felici: ma Claretta ha pagato un caro prezzo.
(dalla pubblicità della Latium in «La Cinematografia Italiana ed Estera», Torino, n. 159, 20 ottobre 1913.

Film noto anche con il titolo Il prezzo della felicità.

La prigione d'acciaio

r.: Roberto Roberti - **int.**: Roberto Roberti, Bice Waleran, Antonietta Calderari, Giovanni Pezzinga, Federico Elvezi - **p.**: Aquila Films, Torino - **v.c.**: 1683 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: 3.12.1913 - **lg.o.**: m. 1200.

Un mendicante rapisce il piccolo figlio del marchese di Tyndal e invece di chiedere un riscatto, decide di educare il bimbo al furto. Malgrado i vari tentativi per ritrovare il rapito, questi crescerà educato alla dura legge della strada, divenendo un pericoloso bandito, sulla cui testa v'è una taglia di mille sterline.
Sarà la sua donna, avida di danaro, a proporre al marchese di restituirgli il figlio, ormai venticinquenne, in cambio di una somma superiore alla taglia. Tyndal accetta e la donna, dopo aver narcotizzato l'amante, lo consegna al padre, il quale rinchiude il disgraziato giovane in una prigione d'acciaio, nella quale non gli mancherà nulla, ma dalla quale non dovrà mai più uscire. Così sarà salvo l'onore dei Tyndal.
Due anni dopo, però, alla morte del marchese di Tyndal, il figlio riesce ad evadere: nella fuga verrà investito da un treno, "colpito da Dio".
(dal volantino pubblicitario)

dalla critica:

«I miei buoni colleghi di una grande rivista torinese salutano sempre con gioia la venuta al mondo di tutti i film che portano la marca dell'Aquila; ma questa gioia si manifesta per un motivo tutt'affatto speciale: potersi più o meno delicatamente avventare sugli uomini che dirigono la Casa suddetta, per i criteri speciali tenuti nell'edire le proprie pellicole. Non si può certo negare ai miei ottimi colleghi un po' di ragione nella loro lotta, anzi "crociata" contro tutto ciò che è negazione del bello e del buono, come non si può riconoscere la necessità di un po' meno di esagerazione. L'Aquila, ormai è noto, è l'unica casa editrice che metta in scena con criteri speciali, niente affatto artistici, ma esclusivamente commerciali. Un solo effetto si propone: tenere desta, più che mai desta, l'attenzione del pubblico (stavo per dire "popolo"), e stupire con trovate più o meno originali e sapienti.

Da molto tempo ho pazientemente seguito la proiezione delle ricercatissime pellicole Aquila, e ho dovuto constatare gli effetti evidenti, eloquenti che producono nelle "masse"; l'attenzione dello spettatore diviene tenace, il cervello si perde in congetture, i nervi sono, in certi punti ,in completa tensione; il che - mi si creda pure - non avviene che relativamente per quelle produzioni, per quei drammi anzi, che siamo soliti chiamare "d'amore", " di psicologia", "morali", "sociali", ecc.
Che poi l'Aquila sia anche artisticamente in rialzo, ne è fulgida prova il fatto della fastosa messa in scena dell'impeccabile "inquadratura", dell'interpretazione sempre efficace, sebbene esagerata, della fotografia oltremodo chiara.
In *Prigione d'acciaio*, quattro lunghi atti di avventure, si riscontrano in modo speciale tali pregi.
Con ciò non intendo certo escludere che il lavoro manchi o difetti dei soliti inseguimenti in automobile o a cavallo, dei soliti assassini su ponti, dei soliti rapimenti, dei soliti colpi di scena inverosimili, insomma.»

Olleia (corr. Da Catania) in «La Cine-Fono la Rivista Fono-Cinematografica», Napoli, n. 290, 12 settembre 1914.

« (...) Dal lato artistico, esecutivo, fotografico, non ho nulla a dire in contrario. C'è infatti del buono assai, e mi meraviglio che non si sia avuta per il soggetto, quella attenzione, quella cura che si è avuta per la sua esecuzione. Infatti sarebbero bastati pochi tratti di penna perché questa *Prigione d'acciaio* avesse pure il suo svolgimento logico, le sue situazioni verosimili. (...) Com'è mai possibile che quel bambino, cresciuto fino all'età di cinque o sei anni, fra le mollezze della ricchezza, attorniato di cure e attenzioni, possa dimenticare nel suo nuovo stato, fatto di brutalità e miseria, i tempi passati e non abbia mai tentato di fuggire? (...) È poi inverosimile che quel mendicante non abbia tentato di ricattare il Marchese, anziché tenersi il ragazzo, che non poteva certo fruttargli quanto un ricatto.
Ma il colmo fra i colmi viene appresso.
Dice la storia, che 25 anni dopo, il ragazzo è diventato un celebre bandito.
Calunnie! niente altro che calunnie! giacché né io né alcuno del pubblico l'ha scorto a far del male, nemmeno ad una mosca. Sulla scena, come dello schermo, i fatti convien rappresentarli. (...)»

A.Berton in «Il Maggese Cinematografico», Torino, n. 16, 10 dicembre 1913.

«La marca della pellicola già basterebbe a farci conoscere il genere dello spettacolo che si potrà ammirare, tuttavia crediamo utile intrattenerci brevemente su questa film, la quale è stata fatta con evidenti cure artistiche ed una messa in scena propria e di gran lusso.
Il fatto è sempre quello trattato ripetutamente da questa Ditta, cioé un dramma a forti tinte; ma lo svolgimento è fatto con tanta buona grazia da togliere l'impressione spiacevole che si potrebbe avere da qualsiasi altra dimostrazione cinematografica dello stesso episodio.
La fotografia è accurata, tranne in qualche brevissimo quadro; gli artisti interpretano abbastanza bene i personaggi che rappresentano e siamo lieti di poter esprimere i nostri saluti augurali alle parti principali, cioé sig.na Calderari, sigg. Roberti, Pezzinga e l'altro sig. Elvezi che impersonifica il servo.
Dimenticavamo la seconda donna che non merita di essere trascurata.»

«L'Araldo della Cinematografia», Torino, n. 15, 6 dicembre 1913.

La prima notte

int.: Eleuterio Rodolfi, Gigetta Morano - **p.**: S. A. Ambrosio, Torino - **v.c.**: 23 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: giugno 1913 - **lg.o.**: m. 377.

dalla critica:

«(...) Sono persuaso che la coppia Gigetta e Rodolfi, posta così come è sulla buona strada, continuerà a darci ancora e sempre delle commedie briose e semplici come questa *Prima notte*, dove non sai se più ammirare la castigatezza del soggetto, senza pregiudizio del suo valore artistico, o la bravura dei comici nelle continezze delle situazioni.
Lame di pugnale, fili di rasoio, specchi di lago gelato ove essi sanno scorrere rapidi ed eleganti, ricamando merletti di finissimo disegno.
Ecco che cos'è *La prima notte*.»
A. Berton in «Il Maggese Cinematografico», Torino, n. 4 10 giugno 1913.

«Commedia assai brillante, esecuzione ottima e perfetta l'interpretazione; grande successo.»
Noemi Ternelli in «L'Illustrazione Cinematografica», Milano, n. 13, 5/10 luglio 1913.

Il primo amore di Arnaldi

r.: Giuseppe Gray - **int.** e **pers.**: Arnaldo Tognocchi (Arnaldi) - **p.**: Centauro Film, Torino - **v.c.**: 1991 del 17.12.1913 - **d.d.c.**: dicembre 1913 **lg.o.**: m. 111.

«Scacciato malamente dall'iracondo genitore della sua bella, Arnaldi mette in atto un suo piano: lo attira in un posto dove il suo pancione non gli permette eccessivi movimenti, e a questo punto interviene per liberarlo, fingendo una gran fatica per riuscirvi, e guadagnandosi alla fine una migliore considerazione (e la via libera per la figlia).»
(«The Bioscope», London, April 16, 1914)

Il primo duello di Polidor

r.: Ferdinand Guillaume - **int.** e **pers.**: Ferdinand Guillaume (Polidor) - **p.**: Pasquali e C., Torino (film n. 123) - **d.d.c.**: 14.5.1914 - **lg.o.**: m. 183.

Polidor fa il sarto e non riesce a farsi pagare il conto da un cliente, un maestro di scherma, che insiste nello sfidarlo a duello. Polidor prende lezioni di scherma, assume due secondi e alla fine riesce a battere il rivale.

dalla critica:

«In *Polidor's First Duel*, the stile belongs more to pre-Griffith cinema and seems old-fashioned for 1913. (...) In the surreal world of slapstick comedy Polidor wins the contest, with Guillaume showing off the acrobatic skills acquired in his early circus career.»

Dalla scheda del film alle Giornate del Cinema Muto di Pordenone, 1985.

Il primo veglione di Fringuelli

r.: Ernesto Vaser - **int.** e **pers.**: Ernesto Vaser (Fringuelli) - **p.**: Itala Film, Torino - **d.d.c.**: maggio 1913 - **lg.o.**: m. 346.

«Dopo essersi dato da fare per imbrogliare sua moglie, Fringuelli riesce ad andare a un veglione in maschera, ma nonostante abbia preso la precauzione di mettere indietro l'orologio viene scoperto.»
(«The Bioscope», London, May 22, 1913)

dalla critica:

«La pellicola comica dell'Itala *Il primo veglione di Fringuelli* fu bene eseguita sotto ogni rapporto. Benché il soggetto di questa commediola sia abbastanza vecchio, regge sino alla fine senza stancare il pubblico. Un elogio facciamo al *metteur en scène* Ernesto Vaser che ne è anche il protagonista!.»

A. P. Berton in «Il Maggese Cinematografico», Torino, n. 1, 25 aprile1913.

Il principe mendicante

r.: Ubaldo Maria Del Colle - **int.**: Alberto A. Capozzi, Emilia Vidali, Orlando Ricci, Matilde Guillaume, Egidio Candiani, Maria Gandini, Giovanni Enrico Vidali - **p.**: Pasquali e C., Torino - **v.c.**: 5051 del 2.11.1914 - **d.d.c.**: marzo 1913 - **lg.o.**: m. 820.

Il principe di Norville è orgoglioso dei rapporti che i suoi antenati hanno avuto con Carlomagno e vuol mostrare agli amici increduli il sigillo e la pergamena che l'imperatore ha donato a un suo ascendente. Ma quando apre la cassaforte, scopre che i preziosi simboli sono scomparsi. La polizia accerta, da una traccia, che il furto è opera della banda dei mendicanti, una combriccola così forte che la stessa polizia è impotente nel suo confronto. Ma Alberto di Norville vuole dimostrarsi degno dell'antenato: fa credere di essere partito, in realtà, vestito da mendicante, frequenta i bassifondi finché Mirella, una ragazza che ha salvato da un'aggressione, non lo introduce nel covo dei mendicanti, di cui entra a far parte. E scopre anche, fra gli altri oggetti rubati, i suoi preziosi.
Il capo della banda è un elegante avventuriero, Ralph de Charny, il quale anela ad essere immesso nella migliore società e vuole introdurvisi sposando la figlia del duca di Derade. Approfittando di una tavola dei poveri offerta dal duca, fa rapire la figlia e minaccia di sprofondarla in un pozzo, se non accetta divenire sua moglie. Norville, dimentico dell'intento di recuperare i suoi beni, aiuta la giovane a fuggire, mentre Charny precipita nel pozzo. Sarà Mirella a riconsegnare ad Alberto, che festeggia il suo fidanzamento con la giovane duchessina, i simboli di Carlomagno.

dalla critica:

«È una produzione nuova nello spunto e nell'intreccio, che ci mostra le perversità e le malvagità che si compiono nei bassifondi di Parigi sotto le spoglie di mendicanti.
L'insieme del lavoro è riuscito davvero interessante e tanto la parte scenica che l'artistica, meritano una vera lode. Meritano anzi speciale encomio i Sigg. Capozzi e G. Novelli-Vidali, e le signore Maria Gandini e Matilde Guillaume, i quali coll'abile loro interpretazione hanno contribuito a rendere viva l'attenzione del pubblico, nonché l'ottimo successo di questa bella pellicola.»

Il rondone in «La Vita Cinematografica», Torino, n. 5, 15 marzo 1913.

«(...) Pasquali (...) ha saputo ancora una volta dare grande prova della sua abilità direttiva. *Il principe mendicante* se non è un soggetto molto interessante, lo diventa per l'originalità e pel succedersi dei quadri indiscutibilmente buoni.
La messa in scena è perfetta, e non poteva essere il contrario dato che il bravo Del Colle s'è adoperato in tutti i modi per dare a questa film tutto quanto era possibile per avvicinarla alla verità (...). Capozzi fu come sempre quell'artista che i francesi battezzarono *le grand*, misurato, corretto, ebbe momenti superbi (...).»

Metellio Felice (corr. da Torino) in «La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica», Napoli, n. 233, 20 marzo 1913.

«È un dramma? È una commedia?... Chi lo sa? Per due sere infatti questo *film* passò fra l'indifferenza del pubblico. Molti titoli, qualcuno sbagliato, parecchi errori di grammatica e poche scene veramente buone. L'interpretazione è spigliata, avvincente, ma un po' troppo, come dire, superficiale. Le file della trama non s'intrecciano; esse si svolgono parallelamente, senza toccarsi, senza incontrarsi, e non formano tessuto. Assai fine la *chiusa*.»

«L'Illustrazione Cinematografica», Milano n. 11, 5/10 giugno 1913.

«Pasquali's successful debut as producers of feature two and three reels, with *On the Steps of the Throne* [Sui gradini del trono], which is now going the round of the theatres with considerable success, lend a special interest to their second release of a more than ordinarily ambitious subject.

The Beggar Prince is a two reel and deals with quite a different class of incident to its predecessor, but it is equally powerful, and in these days when such characters as Raffles are so popular, its portrayal of a master criminal (...) will undoubtedly make a strong appeal. (...)»
«The Kinematograph and Lantern Weekly», London, March 20, 1913.

Il film è noto anche con i titoli I mendicanti di Parigi, Accattone *e* Il principe Accattone.

Il principe si annoia

p.: Savoia Film, Torino - **v.c.**: 877 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: agosto 1913 - **lg.o.**: m. 218.

Il principe di una corte d'Oriente è a Parigi in rappresentanza del suo sovrano: le interminabili e austere cerimonie protocollari l'annoiano, così, durante un ricevimento, s'allontana e se ne va a spasso per la città. A un tratto, vedendo un apache picchiare una ragazza, interviene, mette in fuga l'aggressore, poi si accompagna alla giovane che lo porta in un bistrot dove, come un semplice proletario, il principe beve del vino, allegramente.
La scomparsa dell'illustre ospite allarma il suo seguito che avverte la polizia: ben presto il principe viene ritrovato, addormentato accanto alla ragazza: col rispetto dovuto, viene prelevato e riportato ai suoi doveri, dopo aver dato un ultimo bacio alla sua compagna di una notte, che rimane a piangere un bel sogno svanito.
(«Film-Revue», Paris, n. 8, septembre 1913)

Il profumo di Polidor

r.: Ferdinand Guillaume - **int.** e **pers.**: Ferdinand Guillaume (Polidor) - **p.**: Pasquali e C., Torino - **d.d.c.**: gennaio 1913 - **lg.o.**: m. 166.

I promessi sposi

r.: Ubaldo Maria Del Colle, Ernesto M. Pasquali - **s.**: dal romanzo (1840) di Alessandro Manzoni - **rid.** e **sc.**: Eugenio Perego, Renzo Chiosso - **f.**: Raimondo Scotti - **scgr.**: Cavanna e Giuliano - **co.**: Caramba [Luigi Sapelli] - **int.**: Cristina Ruspoli (Lucia), Giovanni Ciusa (Renzo), Giovanni Enrico Vidali (l'Innominato), Luigi Mele (Egidio), Egido Candiani (fra' Cristoforo), Ugo Pardi [Umberto Paradisi] (Don Rodrigo), Enrico Bracci (Don Abbondio), Giuseppina Gemelli (Perpetua), Maria Gandini (la monaca di Monza), Orlando Ricci (il cardinale Borromeo), Michele Ciusa sr. (Azzeccagarbugli), E. Rodani (il Griso), Emilia Vidali - **p.**: Pasquali e C., Torino - **v.c.**: 415 del 1.12.1913 - **p.v.**: Torino, 27.6.1913 - **lg.o.**: m. 1450/2000 (sei atti).

Il film illustra i principali episodi della storia manzoniana di Renzo e Lucia.

dalla critica:

«(...) Quello che realmente (...) mi ha persuaso, è stato il movimento delle masse. Ubaldo Del Colle, il principe dei *metteurs en scène*, che sappiamo accoppiare ad una febbrile smania di operosità, una visione esatta del quadro cinematografico, una rapida e felice comunicativa agli interpreti, ha fatto miracoli, guidando le masse nelle impressionanti scene della peste a Milano, del saccheggio dei Lanzichenecchi ed in quella, di un verismo straziante, svolgentesi nel Lazzaretto.
A lui, a Ubaldo Del Colle va la lode maggiore e migliore. Egli ha superato se stesso in questa film di indiscutibile difficoltà, di rapida esecuzione, di scarsa risorsa drammatica, perché è tutta una miniatura di sentimento, di giocondità e di romanticismo di maniera. (...)»
La vedetta in «La Vita Cinematografica», n. 11, 15 giugno 1913.

«(...) Subito, dai primi quadri, il pubblico giudicò che la riduzione cinematografica dei *Promessi sposi* era una perfetta ricostruzione di ambiente, di persone e di cose, alla quale la Casa Pasquali-Films si era accinta con un senso puro di nobilissima arte. Nell'inarrivabile Caramba (Sapelli) essa aveva trovato il fedele ricostruttore dei costumi dell'epoca; e una schiera di valorosi artisti aveva compiuto per essa il prodigio di farci vedere dinanzi, in carne ed ossa, quei personaggi manzoniani che ognuno di noi aveva ben scolpiti nella mente. (...) Alla fine della prima parte scoppiarono applausi sinceri, ma timidi, che dicevano lo stato d'animo d'un pubblico ormai avvinto, ma non ancora soggiogato. (...) L'applauso alla fine della seconda parte si fece più nutrito, più caloroso (...). Lo spettacolo si chiude con la visione di Lucia e Renzo attorniati delle belle creature, le quali, dopo parecchi anni, allietarono l'esistenza dei due giovani che avevano tanto sofferto lontano uno dall'altro.
Un applauso unanime, scrosciante, prolungato saluta la fine della splendida, meravigliosa ricostruzione (...). Oramai non esistono più nella letteratura pagine ingiallite e nella natura cose morte, poiché il cinematografo le anima e le fa rivivere, assicurando loro una esistenza eterna.»
«Il Giornale d'Italia», Roma; cit. in «La Vita Cinematografica», Torino, n. 14, 31 luglio 1913.

«(...) Among the films of the world, the work of Italian producers has always stood out by its very great beauty from a pictorial point of view. Besides being fine plays, that is to say, these Italian films have also had unusual value as pictures. Photographically they have represented the very best that has yet been done with a cinematograph camera, aided no doubt by the clear sunshine of the south. (...)
For an example of a film play whose pictorial side is well-nigh as perfect as it could be, it would be difficult to do better than go to the wonderful version of Alessandro Manzoni's novel, *I promessi sposi*, or *The Betrothed*, which has been prepared by the Pasquali Company (...).
Dramatic and full of charming sentiment as the story is, the film version of *The Betrothed*, in common with its original, attracts one primarily by reason of the extraordinarily vivid and finished picture that is given of Italian life and manners in the early part of the seventeenth century. (...) The cinematographer has not only preserved, but has in some respects actually enhanced, the fascination of the original. Prose descriptions of scenery, architecture, costumes, and quaint customs have, that is to say, been exchanged for living illustrations, in which not a detail, save colour, is lacking. (...) Even for those who do not know the original, the cinematograph version cannot fail to be full of the deepest charm and interest. There are some, perhaps, who may consider the action a trifle slow at times, but this will surely be compensated for amply by the extraordinary pictorial beauty of the production. (...)»
«The Bioscope», London, January 22, 1914.

«This is an artistic addition to the line of splendid feature plays coming from Italy, and it is distinguished for clear photography, strong characterization, scrupulous exacteness in detail, some educational value, exceptional acting and a thoroughly delightful atmosphere. (...) Though the title "peasant" is a saw-edged collar for any free-born American to wear, that is about all most of us are, and we are about as meeks and docile a lot as that humble class in Europe, we can therefore sympathize with Lucia and Renzo (...).
Much stress is laid by the producers on the delicacy and finish of their work, but the most powerful impression I received from the picture was one that held the simple folk up to admiration for their sturdy resistance under conditions rendering them almost helpless, while their "betters" represented old ideals, moth-eaten beliefs and decrepit institutions that only excite our ridicule. (...) The play is well handled and is being swiftly booked.»
Louis Reeves Harrison in «The Moving Picture World», New York , August 30, 1913.

frasi di lancio negli Stati Uniti:

«*THE BETROTHAL* - The great work of Alexander Manzoni, dramatized in six reels by Pasquali. *THERE ARE OTHER VERSIONS*, but none like Pasquali. *THE TRADE IS HEREBY WARNED* that Pasquali has a suit pending in Italy against producer over this subject, and that it is copyrighted in America. The future actions of the Pasquali American Co. regarding this subject will depend upon the outcome of the suit in Italy. The Progressive Motion Picture Co. has bought this picture to book in connection with Famous Players Production on the Pacific coast, and E. Mandelbaum has secured the rights to Ohio, Indiana and Kentucky.»

I promessi sposi [Pasquali] (Cristina Ruspoli, Giuseppina Gemelli)

I promessi sposi

r.: Eleuterio Rodolfi - **s.**: dal romanzo (1840) di Alessandro Manzoni - **rid.** e **sc.**: Arrigo Frusta - **int.** e **pers.**: Gigetta Morano (Lucia), Mario Voller-Buzzi (Renzo), Ersilia Scalpellini (Agnese), Bianca Schinini (Perpetua), Umberto Scalpellini (Don Abbondio), Eugenia Tettoni (la monaca di Monza), Antonio Grisanti (l'Innominato), Cesare Zocchi (padre Cristoforo), Luigi Chiesa (Don Abbondio), Edoardo Rivalta (il cardinale Borromeo) - **p.**: S. A. Ambrosio, Torino - **v.c.**: 583 del 1.12.1913 - **p.v.**: Lido di Venezia, settembre 1913 - **lg.o.**: m. 1587/1800 (sei atti).

Il film illustra i principali episodi della storia manzoniana di Renzo e Lucia.

dalla critica:

«(...) Nobile pellicola questa dei *Promessi sposi*, checché se ne voglia dire: il libro riapparisce nuovo e grande, la sua bellezza si sparpaglia su umili cose, la figura del poeta, ritorna in tutta la sua bontà e ci ridesta tante illusioni.
Che facile, piana lettura è questa, e che degni esemplari ci dà della scuola italiana (...).
Io sinceramente mi rallegro con il cav. Ambrosio di questa sua edizione (...). Mi rallegro non solo per la pellicola, ma per l'idea che l'ha informata (...). Mi rallegro con l'avvocato Ferrari (Frusta) che ha studiato per la divisione il romanzo, e innestati i quadri sul massimo rilievo dei capitoli e nell'insieme formato, ordinato, distribuito il bozzetto. Non era compito facile per il rispetto dovuto all'arte. Mi rallegro pure con il Rodolfi che l'ha messo in scena. Tanto i quadri che illustrano la carestia, quanto quelli che ci riportano tutti gli orrori della pestilenza sono un breve riassunto di storia (...). Le figure livide sono conformi al carattere che l'autore ne porge alle sue pagine, né la scena poteva rendersi più tetra e più drammatica. (...) Scelta molto bene la figura del Buzzi per il personaggio di Renzo. Egli ha una leggiadria svelta e nervosa nei movimenti quali si convengono all'amoroso giovinotto e attraverso tutta l'interpretazione il carattere è conservato con felice correttezza e lodevole misura (...).»

E. Bersten in «Il Maggese Cinematografico», Torino, n. 13, 25 ottobre 1913.

«(...) A great temptation to the producer is to yield to the charm of Manzoni's name and thus try to make the moving picture tell too much at once. I cannot absolve the Ambrosio Company from the blame of having yielded here and there to this temptation.
With this single exception, however, this filmed version of the world's greatest novel deserves unstinted praise. Something of the charm of Manzoni's genious gets on the screen and casts a spell on the spectator. It is very evident that this was labor of love with the Ambrosio Company. To begin with, they have gone to the trouble of taking various scenes of the story on the very spots where Manzoni has located them, and we get glimpses of Lake Como set like a gem in one of the most beautiful landscapes of the world. The charm in the story lies in the fact that it deals with the adventures of a young couple from the ranks of the plain people of Italy.
Their simple honesty is set in striking contrast with the corruption and magnificence of the noble rulers of the country. (...)

I promessi sposi [Ambrosio] (Gigetta Morano, Mario Voller-Buzzi)

I prómessi sposi [Ambrosio] (una scena)

The producer has improved to the utmost every opportunity for spectacular work. The insurrection and the bread riots in Milan and later the fearful scenes in the deserted streets when the plague wept over the city, are portrayed with imposing skill and fidelity to life and history.
The Betroyed by the Ambrosio Company is entirely worthy to be enrolled in the list of the world's moving picture classics.»
W. Stephen Bush in «The Moving Picture World», New York, September 6, 1913.

«(...) Le due pellicole piacquero moltissimo, e furono entrambe apprezzate ed applaudite. Tanto da parte di Ambrosio, che da parte di Pasquali, il capolavoro romantico fu amorosamente studiato e sapientemente saccheggiato per lo schermo cinematografico. Brilla, in entrambe le pellicole, una luce di nobilissimo intendimento artistico e di sincero rispetto alla grande opera della letteratura italiana. (...)
Per conto nostro Ambrosio ebbe il torto di supporre che, rievocando nel 1913, un'azione svoltasi nel 1600, su quel ramo del lago di Como, il pubblico non doveva subito notare l'anacronismo non di tempo, ma di luogo. Avviene così che alcuni quadri dal vero riuscirono veramente falsi; mentre a suo onore va attribuita incondizionatamente tutta la rievocazione pietosa e impressionante del Lazzaretto.
Nella pellicola di Pasquali c'è più scenografia e adattamento, che verismo estetico; ma è risaputo che il più delle volte in cinematografia l'orpello è oro a 24 carati.
Superiore a quella dell'Ambrosio è l'interpretazione artistica della Pasquali. Anzi: più che interpretazione, è la scelta dei singoli personaggi che è stata felice. Fra Gigetta Morano, di cui noi ammirammo sempre la bravura, ed alla quale plaudimmo a quattro mani per la sua squisita interpretazione di *Santarellina*, è preferibile Cristina Ruspoli, una Lucia Mondella indovinatissima e veramente squisita.
Del personaggio di Renzo Tramaglino (...) trovammo che l'incarnazione fattane dal Ciusa, dona molto di più, e molto meglio di quella del Buzzi.
L'attore Chiesa, dell'Ambrosio, è certamente il personaggio più a posto di tutta la pellicola. Ha prestanza di figura, eleganza di gesto e momenti drammatici efficacissimi. Ma il Chiesa fece del Don Rodrigo un tipo molto più guascone del necessario, e meno autoritario e signore. Ugo Pardi, il Don Rodrigo di Pasquali, è più a posto, e per nobiltà di mimica e per signorilità di portamento. È un Don Rodrigo più caratteristico, più... manzoniano. Don Abbondio, interpretato da Enrico Bracci (della Pasquali), è quasi perfetto. Non così il Don Abbondio dell'Ambrosio, sostenuto dall'attore Scalpellini, che fece del timido e perplesso curato, un tipo troppo abbondantemente comico. (...)»
Veritas in «La Vita Cinematografica», Torino, n. 20, 31 ottobre 1913.

«(...) Anziché soffermarci sopra un parallelo tra le due edizioni, preferiamo dire che, a nostro giudizio, il pubblico è rimasto alquanto passivo dinanzi a questa gara tra due egualmente brave Case produttrici, che, nell'intento d'innalzare vieppiù il primato italiano sul mercato cinematografico internazionale - i maligni dicono semplicemente: per farsi concorrenza - hanno ridotto in film lo stesso soggetto.
Il cosiddetto pubblico cinematografico (...) che è composto totalmente di persone che vanno, che accorrono ormai al cinema, pel puro fine di ricreare lo spirito senza affaticare la mente, una volta vista una film, pur ottima essa sia, non va a vederne un'altra, che, riproducendo lo stesso soggetto, potrebbe, a vigore di analisi, dirsi la stessa.
Che il pubblico abbia pressoché disertato il Costanzi nei giorni in cui, facendo seguito a quella della Pasquali, la Direzione di questo teatro volle presentare la riduzione (...) edita

dall'Ambrosio, lo dimostra il fatto che, a pochi giorni di distanza da un tale avvenimento, già siamo alle ultime della *Lampada della nonna* ed alle imminenti degli *Ultimi giorni di Pompei.*»

Corr. da Roma in «La Cinematografia Italiana ed Estera», Torino, n. 156, 5 settembre 1913.

frase di lancio:

«Sopra ogni successo I promessi sposi della casa Ambrosio di Torino s'imporranno al pubblico. Edizione ricchissima, per scenari, costumi, ecc., tutti fedelissimi dell'epoca.»

nota:

Le due riduzioni dei Promessi sposi, *realizzate e distribuite contemporaneamente, nel 1913, dell'Ambrosio e dalla Pasquali, costituirono il primo caso di diretta concorrenza tra le due società torinesi (che in ottobre si scontreranno, ancora più pesantemente, con le rispettive versioni degli* Ultimi giorni di Pompei*). La Pasquali riuscì a uscire con il suo film più di due mesi prima dell'Ambrosio, in Italia come negli Stati Uniti. La società organizzò il 27 giugno una proiezione in anteprima per beneficenza al torinese Teatro Carignano, probabimente in una edizione non ancora completa: alla proiezione presenziò anche la principessa Letizia di Savoia, che, come scrisse la stampa torinese, volle complimentarsi con Ernesto Pasquali nel palco reale. Il giorno antecedente la "prima" romana, in luglio, la Pasquali, con positivi riscontri di stampa, presentò il film anche a Palazzo Margherita, «alla presenza di S. M. la Regina Madre e degli alti dignitari di Corte.» A giudicare dalla documentazione d'epoca, il film della Pasquali riuscì ad avere una più ampia eco sui quotidiani delle principali città italiane. A Milano, mentre veniva presentata al teatro Lirico l'edizione della Pasquali, alcuni esercenti annunciavano la ripresa di una riduzione precedente dello stesso romanzo di Manzoni (probabilmente quella di Comerio del 1908), «acquistata al prezzo di L. 0,25 il metro presso una casa fabbricante alla quale era rimasta per anni in magazzino.» Quanto alla notizia della causa che Pasquali avrebbe intentato all'Ambrosio per concorrenza sleale, causa citata nelle frasi di lancio negli Stati Uniti, in Italia non se n'è trovata traccia, ed è probabile che si trattasse di una trovata pubblicitaria. Il film della Pasquali ebbe molto successo anche in Gran Bretagna, dove pare che non sia arrivata l'edizione dell'Ambrosio.*
In alcuni casi (al teatro Costanzi di Roma e al Teatro Chiarella di Torino) le due versioni vennero programmate una dopo l'altra e a volte proiettate insieme, nella stessa giornata: così che alcuni recensori furono in grado di fare tra loro un confronto diretto, come qui documentiamo.

La prova tragica

p.: S. A. Ambrosio, Torino - **v.c.**: 1514 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: 2.11.1913- **lg.o.**: m. 698/771.

«Pietro e Giovanni lavorano in officina: Pietro, più serio e posato del compagno, si dedica nelle ore libere alla ricerca su uno stabilizzatore di aerei; Giovanni, che invece ama il vino e le belle donne, vince ad una lotteria cinquantamila lire, si licenzia, acquista un'auto, poi cerca di conquistare Teresa, che invece gli preferisce Pietro e ne diventa la moglie.
Quando Pietro è sul punto di completare i suoi accorgimenti tecnici e gli mancano i fondi, Giovanni offre a Teresa il danaro necessario, ma a tali condizioni che la donna lo scaccia immediatamente. Pietro riesce comunque, con l'aiuto dei colleghi, ad approntare un prototipo. Quando Giovanni viene a sapere che l'apparecchio verrà collaudato in presenza del Ministro, interessato al brevetto, di nascosto manomette i comandi.
Al momento della prova, Pietro ha un incidente e, impossibilitato a prendere il volo, invita Giovanni a pilotare al suo posto. Piuttosto che confessare il misfatto, Giovanni salta sull'aereo, che dopo pochi giri, cade colle ali infrante. Pietro è sconvolto, ritenendosi colpevole della caduta, ma improvvisamente Giovanni riprende i sensi e confessa essere lui solo la causa della catastrofe, garantendo che l'invenzione di Pietro manterrà tutto quello che promette.»
(«La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica», Napoli, n. 256, 1 novembre 1913)

Quando l'amore odia

r.: Ubaldo Pittei - **int.**: Giovanna Scotto, Mignon Vassallo, Ubaldo Pittei, Pier Camillo Tovagliari, Tina Ceccacci, Maria Ruggiani, Enrico Gennaro - **p.**: Latium Film, Roma - **v.c.**: 7568 del 26.2.1915 - **d.d.c.**: febbraio 1913 - **lg.o.**: m. 850 (due atti).

Il marchese Carlo Varalli s'innamora di Luciana Flavi, figlia di una cantante, e la sposa. Queste nozze distruggono i progetti di Maud, una giovane vedova che sperava di trovare in Carlo un secondo marito. Ed il suo amore si trasforma in odio: fa in modo allora che un antico spasimante di Luciana venga invitato a casa Varalli e lo nasconde in camera di Luciana, in modo da creare uno scandalo e la giovane sposa venga scacciata come moglie infedele. Ma Dora, la madre di Luciana, che ha capito trattarsi di un intrigo, dopo aver dato del danaro alla cameriera di Maud perché si finga malata, si presenta in sua sostituzione. In questo modo le è facile acquisire le prove della vendetta di Maud e restituire la serenità a figlia e genero.
(«La Vita Cinematografica», Torino, n. 3,15 febbraio 1913)

dalla critica:

«L'arte italiana sembrava da qualche tempo rifuggire dallo stanco soggetto passionale, quando improvvisamente la Celio ci ha presentato un ottimo lavoro, del quale parlammo

nei numeri passati, ed ora la Latium si mostra onorevolmente con questa interessante pellicola, dallo spunto nuovissimo, felicemente escogitato e molto brillantemente risolto.
Non possiamo, né vogliamo tacere il nostro compiacimento per la giusta intonazione degli ambienti, con la varia qualità dei personaggi, e per la sobria esecuzione da parte di tutto l'elemento artistico. Bella la parte fotografica.
Vada dunque una lode meritata a tutti i buoni fattori di questa bella film.»
Il rondone in «La Vita Cinematografica», Torino, n. 5, 15 marzo 1913.

Il film è anche noto con il titolo Quando amore odia.

I quattro orbi

p.: Savoia Film, Torino - **v.c.**: 1834 del 13.12.1913 - **lg.o.**: m. 166.

«Quattro ciechi, musici ambulanti, si mettono a strimpellare sotto le finestre di un vecchio colonnello, il quale vorrebbe potersi leggere in pace il giornale. Per liberarsi del petulante concertino, l'ufficiale incarica il proprio domestico di consegnare un luigi d'oro ai suonatori, pregandoli di andare a suonare altrove. Ma il furbo servitore, approfittando della cecità dei musici, tiene per sé la moneta, facendo credere a ognuno dei quattro di aver dato la moneta all'altro. E quando i ciechi, recatisi in una taverna, si accorgono di non avere i soldi per pagare il pranzo che si sono concessi, tornano a fare un fracasso infernale sotto la casa del colonnello, il quale, rientrato un attimo prima, ha trovato la propria figlia tra le braccia del maestro di musica.
Senza dire una parola, l'ufficiale afferra il giovanotto e lo scaraventa dalla finestra sulla testa dei quattro orbi.»
(«Film-Revue», Paris, n. 2, janvier 1914)

Quel discolo di papà

int.: Camillo De Riso, Eleuterio Rodolfi, Gigetta Morano - **p.**: S. A. Ambrosio, Torino - **d.d.c.**: 16.5.1913 - **lg.o.**: m. 817.

Uno dei tanti babbi dell'alta società, vedovo per giunta, ha posto in educandato la sua unica figlia e s'è dato a correre un po' la cavallina.
Gigetta in collegio! Ve lo potete immaginare che gioiello di educanda? Nientemeno che ha trovato modo di flirtare col marchesino Giorgio, un giovanotto del gran mondo, amico di papà.
Apriti cielo! Una santa monaca se ne accorge e condanna Gigetta a portare le orecchie d'asino

e a leggere durante l'ora di refettorio. Credete che lei ci si perda? Sono le compagne che diventano bersaglio dei suoi tiri biricchini.
A farla corta, il convento prende fuoco e Gigetta ritorna dal padre vestita da villano: a casa trova il suo adoratore marchesino Giorgio, che naturalmente se la sposa.
(«Il Maggese Cinematografico», Torino, n. 3, 25 maggio 1913)

dalla critica:

«Questa Gigetta, cioé, quel discolo di suo padre, che viceversa è meno discolo di sua figlia, è un'altra graziosa commedia che viene ad aggiungersi a quelle destinate a rimettere la Cine sulla buona strada dell'arte rappresentativa.
Il soggetto è tenuissimo, si può riassumere in poche righe. (...) È una commedia fatta di niente: se fosse recitata, la si direbbe una commedia fatta di chiacchiere. Ma come è bello quel niente in confronto del tanto di brutto che ci hanno fin qui ammanito certi mercanti di... celluloide!
E non manca neppure la nota sentimentale, che vibra dolce e soave quando il discolo papà e la monella Gigetta volgono il pensiero alla cara estinta.
Mai come in queste commedie ho visto uscire il pubblico dalle sale del Cine tanto soddisfatto. La Casa Ambrosio è avvisata (...).»
A. Berton in «Il Maggese Cinematografico», Torino, n. 3, 25 maggio 1913.

«Fra tutte le ottime proiezioni quella che più è piaciuta è stata la splendida commedia della serie d'oro dell'Ambrosio *Quel discolo di papà*, squisitamente interpretata dal trio Gigetta - Rodolfi - De Riso. Il pubblico numeroso che l'ha applaudita, dopo varie repliche ha richiesto che fosse di nuovo proiettata. Il che è il migliore attestato della completa riuscita del film.»
Corrado di Fazio (corr. da Napoli) in «L'Illustrazione Cinematografica», Milano, n. 12, 20/25 giugno 1913.

Il film è anche noto con il titolo Papà discolo.

Quel galantuomo del mio cameriere

int.: Eleuterio Rodolfi, Gigetta Morano, Ernesto Vaser - **p.**: S. A. Ambrosio, Torino - **v.c.**: 285 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: giugno 1913 - **lg.o.**: m. 272.

«Rodolfi va a passare una serata fuori casa e raccomanda al suo cameriere di non far entrare nessuno durante la propria assenza. Ma appena il padrone esce, il cameriere spalanca le porte a tutta una banda di parenti e amici per festeggiare il suo fidanzamento con la figlia del portiere. Durante la festa, si rompe uno specchio. Un po' alticcio, Rodolfi torna a casa e il tempo che perde per infilare la chiave nella toppa permette agli invitati del cameriere di dileguarsi. La prima cosa che Rodolfi fa quando entra è andarsi a guardare nello specchio, ma pronto, il cameriere, che gli somiglia, si pone dall'altro lato, mimandone i movimenti. Il gioco

va avanti per un pezzo, finché entra nella stanza la fidanzata del cameriere. Rodolfi fa per baciarla, ma la ragazza lo evita e bacia invece l'immagine allo specchio, che è quella del fidanzato, facendo cadere l'ultimo frammento rimasto. Ancora stordito, Rodolfi crede d'essere lui responsabile della rottura dell'intero specchio e così la paura del cameriere per il danno combinato si dilegua allegramente.»
(«The Bioscope», London, July 10, 1913)

dalla critica:

«Commedia molto bella e divertente. Il *clou* è la trovata dello specchio, veramente originale. Essendo andato infranto un grande specchio, per occultare il fatto al padrone, il cameriere si pone al posto dell'immagine di questi e ne imita tutte le mosse. Notate che per fortuna il padrone è ubriaco. È una scena di una comicità irresistibile. I protagonisti sono Rodolfi e Vaser e ciò mi dispensa dal fare elogi. Benissimo però anche gli altri.»
A. Berton in «Il Maggese Cinematografico», Torino, n. 6, 10 luglio 1913.

Quell'angelo di mia suocera

r.: Eleuterio Rodolfi - **int.** e **pers.**: Eleuterio Rodolfi (Rodolfi), Gigetta Morano (Gigetta), Annetta Ripamonti (la suocera di Rodolfi) - **p.**: S. A. Ambrosio, Torino - **d.d.c.**: 7.5.1913 - **lg.o.**: m. 382.

«Povero Rodolfi! Se ne era andato in campagna nella dolce illusione di potersi riposare un po' dalle fatiche cittadine e invece... si trova di fronte alla suocera, una calamità inenarrabile, al cui confronto i peggiori mali sembrano benedizioni celesti.
Cosicché, l'indomani, assieme alla sua Gigetta, di primo mattino ritorna in città. Ma appena s'accorge della fuga, la spietata megera si pone all'inseguimento dei due e sicuramente li raggiungerebbe se non venisse rapita dai banditi. Questi ultimi, ringalluzziti dall'idea di un cospicuo ricatto, mandano una lettera a Rodolfi, minacciandolo, se non pagherà un forte riscatto, di tenere la suocera in ostaggio perpetuo.
Rodolfi risponde ringraziando, pregandoli caldamente di mettere in atto il loro proposito. E i briganti, comprendendo di aver commesso una bestialità, impacchettano la suocera e la rispediscono al mittente, come un pacco postale.»
(dal bollettino della distribuzione «Charles Helfer», Paris, mai 1913)

dalla critica:

«È una graziosa commediola assai divertente e onesta che, con alcune altre congeneri apparse in questi ultimi tempi, segna un nuovo orientamento nella cinematografia verso una forma rappresentativa più sana e soprattutto più artistica.
È questa la forma d'arte alla quale avrebbero dovuto ispirarsi subito i primi cinematografisti, anzicché gettarsi a capo fitto nel brago della farsacce da circo equestre coi relativi

pagliacci trasformati in artisti comici e pagati a peso d'oro. (...)
Sia quindi la benvenuta questa commediola del Rodolfi e facciamo caldi voti perché la Casa Ambrosio dia a questo genere di lavori il suo più ampio consenso e ne incoraggi la produzione, pel bene del cinematografo per rispetto di quell'arte di cui la nostra terra fu in ogni tempo maestra.(...)»

A. Berton in «Il Maggese Cinematografico», Torino, n. 2, 10 maggio 1913.

«Ecco un'altra commedia interpretata da noti artisti Gigetta Morano e Rodolfi. La brava artista sig.ra Gigetta, in questa pellicola sostiene la parte della vecchia e brontolona suocera e noto in lei un buonissimo carattere in questa interpretazione. Lodo il bravo sig. Rodolfi che come sempre è il più fine ed elegante comico. Completa questa film il buon lavoro d'una simpatica e giovane artistina, la bella fotografia ed il soggetto.»

B. Renzago (corr. da Vercelli) in «La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica», Napoli, n. 240, 8 maggio 1913.

Un qui-pro-quo

r.: Alberto Degli Abbati - **s.**: Gil Blas (Carlo Veneziani) - **f.**: Giacomo Farò - **int.**: Camillo De Riso, Isabella Quaranta, Gentile Miotti, Telemaco Ruggeri, Augusto Pozzone - **p.**: Film Artistica "Gloria", Torino - **v.c.**: 1390 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: agosto 1913 - **lg.o.**: m. 250.

Uscendo un giorno di casa per far pubblicare nella quarta pagina di un giornale un elogio sulla mirabolanti virtù di un proprio farmaco, lo speziale Colomba lacera distrattamente il foglietto e ne smarrisce alcuni frammenti.
Due esaltati coinquilini (un poliziotto dilettante che attorno a sé non vede che complotti anarchici, un marito... geloso, severissimo custode della sua felicità coniugale) su quegli innocenti pezzetti di carta costruiscono, nelle menti ossessionate, gravi rivelazioni. Non hanno più da quell'istante un momento di pace; si uniscono in causa comune e, armati, si appostano nella febbrile attesa dell'uomo pericoloso. Esce il buon speziale Colomba alla terribile rete per una maglia rotta e per sempre si ricorderà che la carta straccia deve finire in cestino.
(dal volantino pubblicitario della produzione)

dalla critica:

«Comica abbastanza divertente ed anche ben riuscita dall'attore De Riso. Il Miotti, che sussidia l'altro attore, non ancora perde l'abitudine di eccedere nel gesticolare, e gli abbiamo ripetuto che questo indispone il pubblico.
Fotografia discreta ed eguale messa in scena.»

«L'Araldo della Cinematografia», Torino, n. 8,18 ottobre 1913.

Quo vadis?

r.: Enrico Guazzoni - **s.**: dal romanzo (1896) di Henryk Sienkiewicz - **rid.** e **sc.**: E. Guazzoni - **f.**: Alessandro Bona - **scgr.**: Camillo Innocenti - **int.** e **pers.**: Amleto Novelli (Vinicio), Lea Giunchi (Licia), Gustavo Serena (Petronio), Amelia Cattaneo (Eunice, schiava di Petronio), Carlo Cattaneo (Nerone), Bruto Castellani (Ursus), Augusto Mastripietri (Chilone), Cesare Moltini (Tigellino), Olga Brandini (Poppea), Giovanni Gizzi (l'apostolo Pietro), Ignazio Lupi (Aulus Platius), Matilde Guillaume, Ida Carloni Talli, Lia Orlandini, Giuseppe Gambardella - **p.**: Cines, Roma - **v.c.**: 6990 del 10.1.1915 - **p.v.**: Roma, 8.3.1913 - **lg.o.**: m. 2250.

Il giovane Vinicio, innamorato di Licia, vista in casa di Aulus Platius, ottiene dall'amico Petronio, consigliere di Nerone, che l'imperatore la faccia arrestare per consegnarla poi a lui. Nel palazzo imperiale Licia partecipa, turbata, a un'orgia con Nerone e Vinicio. Il devoto servo di Licia, l'erculeo Ursus, riesce a sottrarre la ragazza ai servi di Vinicio e a rifugiarsi con lei nella Suburra, in una comunità di cristiani. Vinicio, furente, incarica il vecchio medico e indovino Chilone di ricercare Licia: individuata in una adunanza di preghiera dei cristiani nelle catacombe - vi partecipa anche l'apostolo Pietro - la segue e cerca di rapirla, con l'aiuto del gladiatore Chrione: ma Ursus affronta e sconfigge gli aggressori e Vinicio rimane ferito; di lui si prende cura la stessa Licia e il giovane, commosso e sempre più innamorato, chiede a sua volta di diventare cristiano e riceve il battesimo da Pietro, che benedice il suo amore. Intanto Nerone, per alimentare la propria vena poetica incarica il fido e perverso Tigellino di incendiare Roma: Vinicio riesce a stento a salvare dalle fiamme la sua Licia. Per placare l'ira del popolo e su istigazione di Chilone Nerone ordina l'arresto dei cristiani, e anche Licia e Pietro finiscono nel carcere Mamertino. Nel corso dello spettacolo, nell'arena del Circo Massimo, in cui Nerone assiste compiaciuto alle lotte mortali dei gladiatori e poi allo strazio che i leoni fanno di gruppi inermi di cristiani, Licia entra nell'arena legata sul dorso di un toro inferocito. Ursus affronta l'animale, riesce a ucciderlo e, grazie alla solidarietà del popolo e di Petronio, e all'intervento di Vinicio (che esibisce le ferite riportate in guerra), ottenne che la sua padrona abbia salva la vita; la ragazza può così ricongiungersi con Vinicio. Essendosi inimicato l'imperatore e stancato di servirlo, Petronio si uccide tagliandosi le vene dei polsi assieme alla devota schiava Eunice. Nerone ordina il supplizio di altri cristiani, appesi alle croci e trasformati in torce negli orti luculliani: vinto dall'orrore, Chilone accusa pubblicamente Nerone dell'incendio, si converte e prima di essere arrestato riceve il battesimo dall'apostolo Paolo. Mentre l'apostolo Pietro sta uscendo nascostamente da Roma, davanti a lui si materializza la figura di Gesù, che lo induce a tornare sui suoi passi. Nerone, costretto a fuggire dopo che le legioni hanno eletto imperatore Galba, cerca e trova la morte gettandosi sulla spada di un soldato. La Croce ha vinto.

dalla critica:

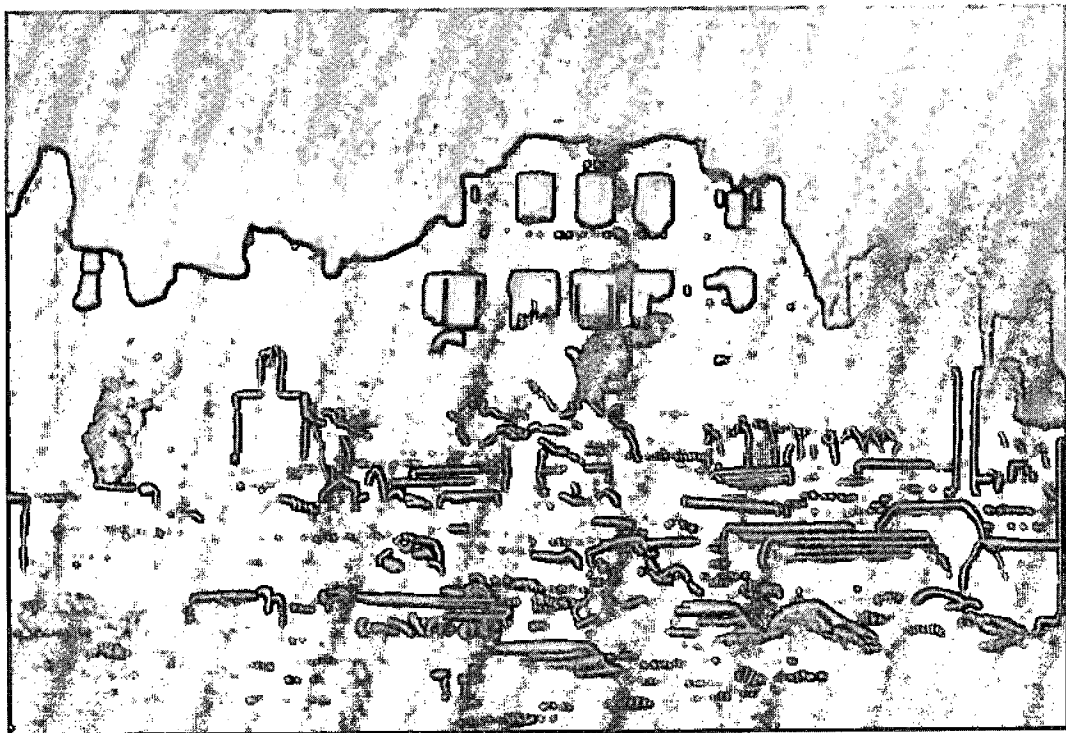
«(...) Niuna forma rappresentativa poteva mai dare una visione più palpitante, più completa, più vera, più bella di ciò che può essere il *Quo vadis?* vivente, se non quella, spinta sino al prodigio della ricostruzione cinematografica.
Lo spettacolo mirabile è stato compiuto. È stato compiuto dalla Cines, che da questo campo va rivoluzionando il mondo (...). Far vivere, nello sfondo e negli episodi, il *Quo vadis?*, tutto il *Quo vadis?*, era lo stesso che pensare a creare un mondo, negli elementi più difficili a riprodurre, dall'esatta coloritura dell'ambiente romano imperiale, alle impossibilità, per

esempio, che presentava il mettere in azione le belve del Circo, la scena del toro, degli uomini bruciati vivi e quella dell'immenso incendio di Roma. (...)
La vasta e impressionante tragedia neroniana passò dalla visione del libro all'evidenza reale e palpitante della sua azione (...). È uno spettacolo mai visto. La cinematografia non ha mai creato nulla di simile. Sì, è un mondo quello che la Cines ha ricostruito. Un mondo d'una bellezza che incanta e fa fremere e di cui Licia è il gran sole di poesia. I luoghi, i conviti, i paesaggi, le orgie, gli orrori, il terribile quadro dell'incendio di Roma, l'evidenza del quale non è stata mai raggiunta in alcuna cosa simigliante, destano impressioni ed emozioni indicibili.
Per raggiungere l'effetto adeguato all'incendio, la Casa Cines fece costruire tutta una zona dell'antica Roma nelle sterminate pianure di Centocelle e poi la incendiò. (...) Napoli è una delle prime città che vedrà il *Quo vadis?* E che sarà la folla d'un tal avvenimento? E quale sarà mai il suo sconvolgimento e il suo delirio?»

Matilde Serao in «Il Giorno», Napoli, 4 marzo 1913.

«(...) Se una pellicola di oltre 2500 metri può essere seguita con continuo e vivissimo interesse da un pubblico tutt'altro che semplice od infantile, ciò significa che essa è così ricca di situazioni vivamente drammatiche, così suggestiva e, per così dire, travolgente, da escludere nello spettatore qualsiasi possibilità di stanchezza o di noia.
Sotto un altro aspetto, nei riguardi della tecnica cinematografica, questa può esser considerata come una magnifica vittoria, inquantoché non è facile offrire una visione insieme così rapida e incalzante e così stabile e luminosa e scura, da lasciar freschi gli occhi e calmi i nervi.
Il nostro plauso sincero e incondizionato saluti dunque l'audace, ma fortunata, iniziativa degli editori di questo film. Nella loro opera noi non vediamo il fatto casuale e staccato; ma la prima pietra di un edificio nuovo e stupendo in cui son racchiuse le sorti del cinematografo dell'avvenire. Questo è l'ultimo passo lanciato finora verso la conquista: lo spettacolo costosissimo, sfarzoso, lungamente meditato ed elaborato, in cui si impegnano intieri capitali come per una tratta a lunga scadenza.
E finora l'esito sembra dei più lusinghieri. Si prevede ben rapida la rifusione ad usura dei capitali sagacemente messi a frutto, si alterna come fatto innegabile il piacere e la riconoscenza del pubblico, si migliora e si perfeziona il cinematografo, curando una buona volta con vero geloso amore che ogni particolare produca il suo massimo effetto, che ogni possibilità della scienza meccanica e dell'arte rappresentativa sia esaurita da questo solenne sforzo collettore, e si ottiene così una stupenda festa, sia per il senso estetico delle folle, sia per lo spirito positivo degli amatori del cinema, che vedono con gioia allargarsi gli orizzonti del loro cielo luminoso verso lo splendore di più chiare mete.»

Gino Spica (corr. da Venezia) in «L'Illustrazione Cinematografica», Torino, 20/25 maggio 1913.

«(...) Il *Quo Vadis?* è un capolavoro, indiscutibilmente, ma quale opera d'arte anche sublime è veramente perfetta? Alcuna. (...) Nel *Quo Vadis?* ho notato qualche manchevolezza, la quale non toglie nulla alla grandiosa magnificenza dell'opera cinematografica, ma pur tuttavia risalta all'occhio dell'osservatore acuto ed esperto. La ricostruzione della Trireme imperiale lascia trasparire troppo il suo carattere teatrale, manca insomma dell'impotenza fastosa dell'epoca della Roma imperiale. Anche nel finale fu notata una brusca interruzione. Quanto sarebbe stato migliore se, dopo tutte le atrocità del Nero imperatore, fosse apparsa sullo schermo una scena di chiusura tutta soffusa di dolce sentimentalità, una scena della vita di pace e d'amore che Licia e Vinicio conducono lontano dalla città eterna, nell'isola di Trinacria! L'apparizione del Cristo contornato dai fedeli che innalzano verso di

Quo vadis?

Lui le braccia in un gesto sublime di invocazione, avviene troppo vicina alle scene cruente e tenebrose degli ultimi barbagli d'imperio nefasto dell'abborrito despota. Il passaggio è troppo deciso, e quella visione, poiché non è quadro, ma una pura visione bianca su sfondo scuro, non rialza l'animo oppresso dello spettatore, non fa sparire la cupa impressione (...) delle atrocità poco prima vedute. In ogni modo (...) [il film] nel suo complesso è cosa meravigliosa per interpretazione, per distribuzione e per allestimento scenico, il quale, principalmente, è degno di vero e incondizionato encomio. (...)
Interpretazione individuale che risalti, si stacchi e emerga dalla massa degli attori non l'ho riscontrata. Sembra gl'interpreti si siano passata parola di non sopraffarsi l'un l'altro, per non richiamare l'attenzione dello spettatore su un dato personaggio; hanno collaborato di conserva per la grandiosità dell'opera in modo egregio e basta. Forse è meglio così. Vero plauso di lode al direttore artistico, che con *Quo Vadis?* s'è affermato artista eletto, conoscitore profondo della linea e del colore, meraviglioso evocatore di un'era lontana piena di magnificenza e di fascino.»

Ange J. Locadier in «Il Maggese Cinematografico», Torino, n. 3, 25 maggio 1913.

«(...) Io sento di dovermi molto congratulare col pittore Guazzoni il quale ha saputo trarre dal romanzo del poeta russo una serie di quadri perfetti o quasi che sono slegati un pochino fra loro appunto perché ognuno di essi costituisce qualcosa di concreto e di definito.
Il metodo di questo *metteur en scène* nel riprodurre il *Quo Vadis?* offre un largo campo alla discussione. Quel modo di sezionare in mille episodietti il romanzo pare non sia il migliore per ridurre in cinematografia un'opera che ha uno dei maggiori pregi in quell'armonia che

è così perfetta nel personaggio che incarna la romana bellezza: Petronio. Così manca un po' di equilibrio tra la riproduzione del fasto di Roma pagana decadente e la grandiosa umiltà della nuova Roma cristiana.
Senonché son tanti i pregi del metodo in esame che mi pare valga la pena di passare in sottordine i difetti (...). Le diverse parti furono affidate a degli attori che se mancano di qualche valore d'interpretazione sono così fisicamente simili ai personaggi che coprono che si fan volentieri perdonare qualche deficienza.
Ottimo, per esempio il Petronio elegante e statuario, buono il Nerone dal riso falso che nella scena magistrale dell'incendio di Roma, fra meravigliosi effetti di luce, assurge ad una tale potenza di espressione da far pensare effettivamente alla grande figura rappresentativa della decadenza imperiale. Discreto, anzi buono il Vinicio che nella scena del battesimo si mostra un sobrio ed efficace attore molto bene coadiuvato dal Pietro, il quale ha momenti di forte drammaticità che gli fan perdonare certe pose troppo da oleografia.
L'Ursus esteticamente è magnifico, così il filosofo Chilone Chilonide che se fosse stato più sobrio avrebbe guadagnato il cinquanta per cento. (...)
Gli scenari hanno una sontuosità che giustifica il buon nome e la ricchezza della Cines, la quale ha il merito di sfrondare la leggenda della povertà con la quale in Italia si inscena. E alla sontuosità bisogna riconoscere che vi è aggiunta la più rigorosa verità storica. Fra le molte scene sono ammirevoli quelle del banchetto (la prima, ché la seconda offriva molte difficoltà), la casa di Petronio, il magnifico anfiteatro, quelle bellissime dell'incendio, quella delle galere, quella del carcere dei cristiani... e meravigliosa per armonia e bellezza di luci e di disposizioni quella delle catacombe, che mi pare sia una riproduzione di un quadro di scuola fiamminga.
La scena dei leoni è molto impressionante; armonica quella del palco imperiale e quella dove Trigellino riunisce gl'incendiarii. Troppo moderna la casa di Chilone (...). In ultimo la via Appia dove compare il Cristo è piena della sua severa bellezza, ciò che non è tanto della torre (parlo della insufficienza delle ombre) presso la quale Nerone in malo modo si uccide. Buona ed emozionante la scena della lotta col toro.»

Keraban in «La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica», Napoli, n. 236, 10 aprile 1913.

«(...) It is a colossal subject for the novelist, and even more so for the maker of a series of realistic living pictures. But the Cines Company have succeeded where almost any other company most inevitably have failed. They have rebuilt ancient Rome, they have revived her past pomps and splendours; and they have called back to life her people. As well as being an immense drama, dealing with the fates of a faith and a nation, this film is also a gigantic historical reconstruction, a reenactment, very largely on the original ground, of events which took place over a thousand years ago. (...)
We do not remember ever to have seen a film displaying a more skilful and novel use of the camera than does *Quo Vadis?* The Italian companies have always been noted for their artistic photography and their knowledge of the camera's technique, and the present picture may be said to represent the very best that has yet been done in these directions. Time after time we have scenes whose striking beauty is dependent as much upon the arrangement of light and shade and the position and focussing ot the camera, as upon ordinary stage machinery or natural landscape. Indeed, the Cines Company may almost be regarded as pioneers in their keen realisation of how much depends upon the camera, and in their boldly original employment thereof. (...) The acting of the film is of a very high order. (...) In fact, no other artists could have acted this story as they act it, for it is a Roman tale, and they, themselves, are Romans, with all the mighty power and passion of the ancestors they have here portrayed. (...) We can well understand that this Cines masterpiece will continue

Quo vadis?

to create a *furore* wherever it is shown, year in and year out. Few people will be content to see it once only - and, for ourselves, we are looking forward to an opportunity for a second inspection. We do not think we exaggerate when we give it as our opinion that *Quo Vadis?* is the most wonderful cinematograph spectacle ever made. At any rate, it is by far the greatest of any films that can possibly be compared with it.»
«The Bioscope», London, February 20, 1915.

«(...) Surely one of the most vital and indispensable requisites in the production of such a subject as *Quo Vadis?* is that of atmosphere, by which, in this case, for the lack of a better term, is meant the subtle power of translating the beholder into the midst of old Rome when the early Christians were mooked upon as members of a pernicious secret society (...). The *Quo Vadis?* of Cines does more; it gives us a view of Rome, burning, one of the most impressive spectacles ever pictured. Nowhere else could this have been done with equal fidelity; for the style of architecture has changed but slightly, though the narrow, tortuos streets of the old city have been replaced by broader, straighter avenues and the buildings made more substantial, while those in charge of the selection of the sections in front of the camera were perfectly familiar with the appearance of the old. Where else could the hiding places of the early Christians have been pictured so realistically? (...) And the atmosphere is accompanied by fine dramatic construction and treatment. Interest becomes more tense as the photodrama proceeds, with climax succeding climax - each outrivalling its immediate predecessor - until the scene showing the great amphitheatre is reached and eclipses all of them. The photodrama follows closely the story by Henryk Sienkiewicz, but I am of the opi-

nion that the scenes in the Imperial Gardens, showing the Christians being burned alive as human torches, might better have been omitted for the sake of dramatic effect. The only scenes which can follow that in the arena acceptably and effectively are the fight and deat of Nero. (...)
A striking feature of the production, and one that cannot fail to please the eye of the most critical, is the care bestowed on detail. One fails to find, even in a great mob scene, a single instance where something better than that which happens could be suggested. Watch the crowd dashing frantically through the burning streets, the streams of humanity sometimes rushing in opposite directions. Is it not panic conceived fully to the letter? Or take the patrician throng in the great banquet scene, in the Imperial Palace, after the Empress Poppaea has retired, her exit being the signal fot still license and more delirious reveling. Or again refer to the death scene of Petronius at his banquet. What amazing painstaking has been taken in their rehearsal as in all the other big scenes of the photodrama! And the almost interminable array of costumes, interior furnishing and properties! What a labor these must have cost the archaeologist! The photography and technique of this eight-reel photodrama are in full keeping with its other excellent features. In several cases one is treated to scenes with extraordinarily beautiful light effects. (...)
And now the acting. What a splendid assemblage of histrionic talent! Or should I more happily say photodramatic talent? G. Serena as Petronius is undoubtedly our favorite among the leading parts. A. Mastripieri as Chilo commands attention next for forceful, artistic character acting. But it is really like splitting hairs to praise any one of the principals at the expense of the others in the cast. (...)

James S. McQuade in «The Moving Picture World», New York, May 17, 1913.

«(...) The pictures represent the most ambitious photodrama that has yet been seen here. The production has many spectacular scenes and is full of pictorial effects that are striking. One of the notable things about the production is its success in fixing the atmosphere of the days of Nero. (...) The arena scenes are almost painful, so faithfully do they paint a picture of ruthless cruelty. The two biggest scenes are the burning of Rome and the arena scene. Both employ hundreds of people, who are handled in a masterly manner, and the results are highly realistic. In the arena scene there are gladiatorial combats, chariot races, more than a score of lions, whose destruction of the Christian martyrs is managed in a way to bring gasps of horror from the audience (...). The films are fine examples of motion picture photography, all of them being perfectly lighted and free from blemish. The acting of the principals was calculated to help the illusion of all times, and the handling of the small army of supernumeraries admirable. If a feature moving picture production can fill a Broadway theater, *Quo Vadis?* ought to be able to do it.»

«The New York Times», New York; riprod. in «Motography», Chicago, May 17, 1913.

«Jamais les annales du spectacle n'avaient enregistré un succés aussi considérable que celui remporté par le film *Quo Vadis* présenté au Gaumont Palace. Cet enthousiasme du grand public parisien tient non seulement au confort qu'offre le hall luxueux du Gaumont Palace, aux beautés de l'oeuvre de Sienkiewicz, mais aussi à l'adaptation musicale, artistique et grandiose, que le maître Paul Fosse a su tirer de l'opéra de Jean Nouguès. (...) Dès les premiéres scènes, l'oeuvre s'anime, la phalange de quatre-vingts musiciens souligne nettement les danses du festin. Néron chante ses vers, sa lyre vibre. Rome s'allume, les choeurs chantent la haine de la foule (...). La prière des chrétiens dans les Catacombes et la bénédiction de Pierre résonnent parmi les voix sonores des cinquante choristes. Les trompettes sonnent, le cirque apparaît immense et comble de spectateurs, les chars passent au galop, les chants acclament les vainqueurs.

Quo vadis?

Puis, plaintif et lent, c'est le chant des chrétiens qui vont au supplice. La voix de Vinicius appelle le miracle pour sauver Lygie. (...)
L'orchestre, les solis et les choeurs semblent synchronisés avec le film et font de ce spectacle une merveille d'art. Ce n'est qu'aprés de laborieux essais que M. Paul Fosse a réussi à mettre au point l'adaptation musicale de *Quo Vadis*, et à conduire sous sa baguette les cent artistes qui exécutent cette oeuvre magistrale.»
«Le Courrier Cinématographique», Paris, 5 avril 1913.

A distanza di anni l'importanza di questo film trovò autorevoli conferme nelle analasi degli storici, di cui offriamo tre testimonianze esemplari.

«*Quo Vadis* immediately became a direct influence upon production, both in the United States and abroad. Ist ancient setting, ist coloration of religious interest and its spectacular phases were to be found reflected, imitated and approximated in many subsequent efforts of the picture maker. The magnate of the stage began to consider the screen more seriously. (...)»
Terry Ramsaye in «A Milion and one Nights», vol. II, New York, Simon & Schuster, 1916, p. 607.

«(...) L'afflusso sul mercato [americano] di lungometraggi fu incrementata nel 1913 da altri lungometraggi importati dall'Europa. Una di queste produzioni straniere conseguì anzi un successo così spettacoloso che subito apparve chiaro, anche ai produttori americani più

scettici, come il lungometraggio rappresentasse il film dell'avvenire. L'opera che risolse ogni dubbio e segnò l'avvento di una nuova fase nello sviluppo del cinema fu il film italiano *Quo Vadis?* Mentre nessun altro film era mai riuscito a reggere l'interesse del pubblico per più di mezz'ora, *Quo Vadis?*, lungo nove rulli, il primo dei "grandi spettacoli", riuscì a tenere avvinti gli spettatori per più di due ore. Presentato il 21 aprile 1913 all'Astor, *Quo Vadis?* ebbe il privilegio di essere il primo film accolto in un teatro di "prima classe" di Broadway: il prezzo di un dollaro e mezzo invece dei consueti quindici centesimi sollevò la programmazione dal livello dei nickel-odeons. (...) A metà dell'estate circolavano già ventidue copie del film, negli Stati Uniti e nel Canada, venivano proiettate in teatri che mai, in precedenza, avevano permesso l'entrata del cinema. (...) A base di *Judith of Bethulia* v'era il deliberato intento di oscurare gli splendori dell'italiano *Quo Vadis?* che, in realtà, Griffith non aveva visto. (...)»

Lewis Jacobs in «L'avventurosa storia del cinema americano», Torino, Einaudi, 1952, pp. 121-147.

«(...) Guazzoni ha un vivissimo senso della composizione dell'immagine e suscita, attraverso la composizione stessa, una profondità spaziale che assume una precisa funzione drammatica. Basta ricordare a tal proposito in *Quo Vadis?* l'immagine bellissima dell'ingresso delle belve nell'arena (...). Tutta l'immagine è solidamente costruita su due assi - la linea orizzontale data dalla recinzione dell'arena e la linea di profondità costituita dagli attori della scena - che si saldano su quella quinta laterale. Se si confronta questa immagine con una consimile del film *Spartaco ovvero Il Gladiatore di Tracia* di Renzo Chiosso (che è dello stesso anno di *Quo Vadis?*) si avverte immediatamente l'evidenza figurativa ed il vigore drammatico che caratterizzano le composizioni del Guazzoni. Ma esse sono appunto composizioni, concepite staticamente, anche se ricche di valori spaziali e drammatici. Le composizioni del Guazzoni tendono sempre al quadro plastico, non vivono dinamicamente. La tridimensionalità delle scene del Guazzoni rimane fine a se stessa, è riassorbita dalle due dimensioni dello schermo, mentre (...) la tridimensionalità delle scene della *Cabiria* di Pastrone si pone in funzione del dinamismo delle immagini (...). *Quo Vadis?* e *Cabiria* segnano nella cinematografia mondiale il passaggio dal racconto chiuso nel giro breve di poche bobine alla rappresentazione che nei suoi stessi motivi interni trova una sua dimensione piena, senza obbedire ad una costrizione di carattere tecnico.»

Giovanni Calendoli in «Materiali per una storia del cinema italiano», Parma, Maccari, 1967, pp. 78-79.

nota:

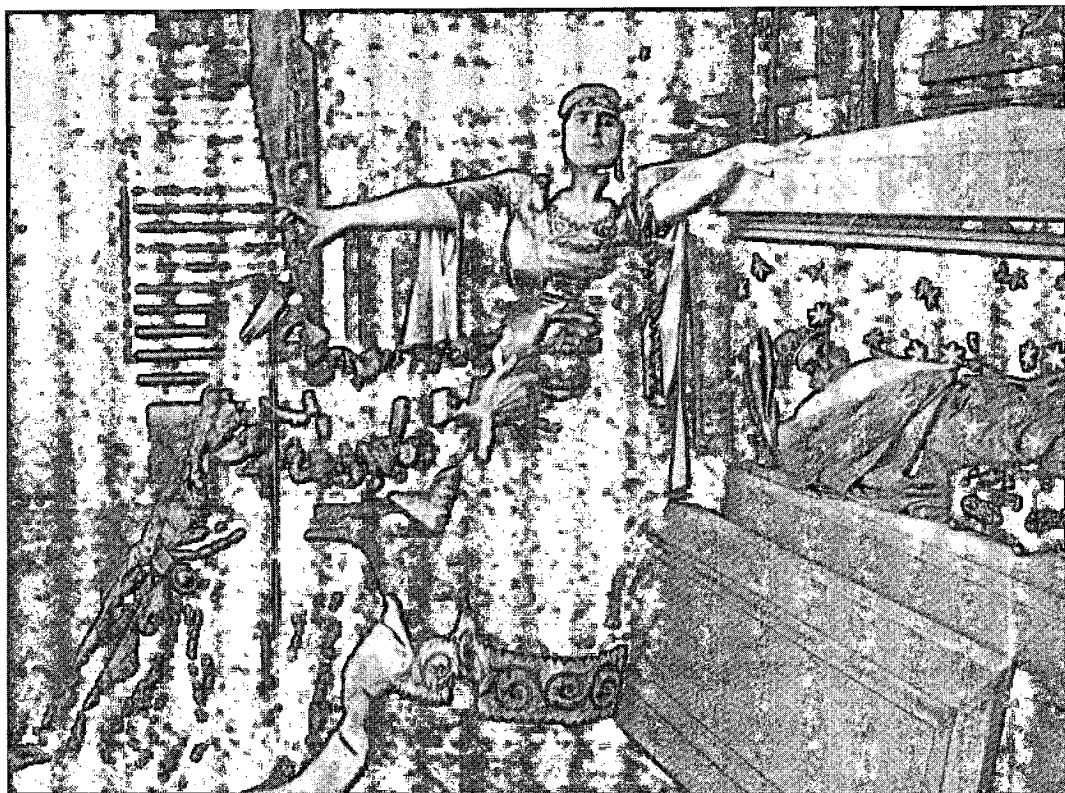
Il film fu senza dubbio il più importante e prestigioso realizzato e distribuito in tutto il mondo nel 1913.
Il romanzo del polacco Sienkiewicz era all'epoca molto popolare e diffuso: edito nel 1896, era stato subito tradotto in italiano da Federico Verdinois e pubblicato in appendice nel «Corriere di Napoli» nel corso del 1897 prima di essere edito in volume. Dello stesso romanzo erano stati fatti all'inizio del '900 anche degli adattamenti per il teatro: per esempio, a Napoli, al Teatro Mercadante, il 3 giugno 1900, venne presentata una riduzione di Silvano D'Arborio in 10 quadri, messa in scena dalla compagnia Mauri, con Dillo Lombardi, Del Conte e Amleto Novelli (nel ruolo di Nerone); un'altra riduzione era stata presentata al teatro Vittorio Emanuele di Torino nel giugno del 1910 dalla compagnia Renzi-Gabrielli. Allo stesso romanzo era ispirata un'opera in musica composta dal francese Jean Nougués.
Una prima riduzione cinematografica era stata curata nel 1910, per la Pathé Frères, da

*Lucien Nonguet e Ferdinand Zecca (era lunga solo 65 metri). Una seconda edizione era stata girata anch'essa in Francia nel 1910 dalla Film d'Art (*Au temps des premiers chrétiens*, con attori della Comédie Française, tra i quali Albert Lambert, Philippe Garnier e M.lle Grenze nel ruolo di Licia). Altre versioni successive: 1924, prod. U.C.I. (regìa: Gabriellino D'annunzio e Georg Jacoby); 1951, prod. M.G.M. (regìa: Mervyn Le Roy). Si può ricordare anche la versione televisiva in cinque puntate edita dalla Rai nel 1985 (regìa: Franco Rossi).*
La lavorazione del film affidato a Guazzoni dalla Cines era stata avviata nel giugno del 1912. Il film terminato venne presentato alla stampa in una anteprima a Roma, al Teatro Costanzi, e quindi lanciato in tutta Italia e all'estero con grande tempestività, nei maggiori teatri affittati per l'occasione, a prezzi maggiorati e con un lancio senza precedenti: al Teatro Costanzi e poi al Nazionale a Roma, al Dal Verme di Milano, al Verdi di Firenze, al Rossini di Venezia, ecc. Al Dal Verme di Milano i biglietti d'ingresso andavano dalle 25 lire di un palco alla lira intera del loggione; negli Stati Uniti, dopo la "prima" (21 aprile 1913) al teatro Astor di New York, venne proiettato ininterrottamente in quel teatro dall'aprile al dicembre 1913, con ingresso a un dollaro e mezzo. A Parigi uscì nella sala più grande del mondo, il Gaumont Palace, con un apposita partitura musicale scritta dal maestro Paul Fosse (ed eseguita da un'orchestra di 80 elementi e da 50 coristi). Vi ebbe 27 rappresentazioni (ma al Royal di Lione le rappresentazioni furono 70).
Il film, che fu recensito dai maggiori quotidiani nazionali, venne distribuito in Italia e all'estero con il sistema delle concessioni in esclusiva: fece scalpore il fatto che a Londra la concessione fu messa all'asta e vinta dalla Imperial Picture Ltd per 600 sterline (circa 200 mila lire). Una funzione promozionale del film svolsero le notizie, largamente pubblicizzate sulla stampa, della speciale proiezione effettuata davanti ai reali e alla corte, in una sala del Quirinale, nell'aprile 1913, e della proiezione per i reali d'Inghilterra all'Albert Hall di Londra.

*Per maggiori informazioni sul lancio e sull'accoglienza del film, cfr. A. Bernardini, «*Cinema muto italiano. Arte, divismo e mercato 1910-1914*», Roma-Bari, Laterza, 1981, pp. 146 e ss.*

Racconto d'inverno

s.: dal dramma *The Winter's Tale* (1611) di William Shakespeare - **int.**: Pina Fabbri - **p.**: Milano Films, Milano - **v.c.**: 1921 del 17.12.1913 - **p.v.**: dicembre 1913 - **lg.o.**: m. 1024.

In una sera d'inverno, William Shakespeare intrattiene i suoi amici, narrando loro una storia di tirannia e di sacrificio.
Re Leonte di Sicilia ha invitato alla sua corte Re Polissene di Boemia; vedendolo troppo galante con sua moglie Ermione, è colpito da una accecante gelosia e decide di avvelenare l'ospite. Ma il suo consigliere Camillo, incaricato dell'opera, sapendo Polissene innocente, l'avverte del pericolo e fugge con lui. Re Leonte è allora sicuro dei suoi sospetti e fa incarcerare la moglie, la quale, nella prigione darà alla luce una bimba, che il crudele Leonte fa abbandonare in una

Racconto d'inverno

lontana contrada. Ermione, pazza di dolore, trova conforto solo nella sua ancella Paolina; questa le propina una pozione che la fa andare in letargo.
Sedici anni dopo, Perdita, la figlia di Leonte, è innamorata di Florizet, figli del Re di Boemia, il quale la ricambia appassionatamente. Polissene però non vuole che suo figlio sposi una pastorella, come è divenuta Perdita, che venne raccolta da dei contadini; ma quando scopre che la fanciulla è la figlia di Leonte, decide di riportarla dal padre, al quale un oracolo ha svelato la verità e da allora non sa darsi pace. Alla vista della figlia e del creduto amante della moglie, Leonte cade in ginocchio e chiede perdono. Perdita si reca poi alla tomba della madre e, baciandola, la risveglia dal lungo letargo. Ermione riabbraccia la figlia e perdona al marito gli errori commessi.
(dalla pubblicità della Milano Films)

dalla critica:

«Pur essendo tutti, o almeno quasi tutti, convinti che il lungo metraggio è oltremodo dannoso alla cinematografia, a meno che esso non sia eccezionalmente giustificato da una bella e fedele riproduzione di un importante fatto storico o reale, noi continuiamo a vedere come la Case manifattrici di films si affannino a trovar modo e maniera di congegnare delle films chilometriche, senza alcun nesso logico e reale, o di saccheggiare romanzi dei più noti scrittori italiani ed esteri. Il lavoro di cui parlo è stato infatti tratto da un romanzo di William Shakespeare. Ma questo romanzo è di quelli (come la maggior parte) che letti piacciono,

ridotti o tradotti, sia pure fedelmente, sullo schermo cinematografico annoiano profondamente. Ho notato degli spettatori che dopo aver visto una sola parte di questa film ne avevano già abbastanza e se ne sono andati via. (...) Oh! I bei soggettini di un tempo!... Brevi, necessariamente densi di azione, poche battute, senza tanti contorni, e via. E della pesantezza del soggetto (che, per... amor del prossimo, non vi infliggo) risente la interpretazione artistica, che è uniforme e alquanto monotona. (...) Pina Fabbri ha reso con efficacia la parte della protagonista, ma in certi momenti ha anche esagerato nell'espressione e poi abusa un po' troppo di un suo sorriso stereotipato. Accurata la messa in scena e ottima la parte fotografica.»

Eliseo Demitry in «La Vita Cinematografica», Torino, n. 5, 7 febbraio 1914.

«L'argomento di questo film posto in iscena con lusso ed abilità degni d'ogni elogio, dalla Milano Film, è tratto da un racconto dell'immortale Shakespeare.
Vi sono quadri d'insieme stupendi, e fra gl'interpreti merita un cenno speciale Pina Fabbri, che riesce d'una intensa tragica evidenza nella parte della protagonista.»

F. Bersten in «Il Maggese Cinematografico», Torino, n. 3, 10 febbraio 1914.

Il film è anche noto con i titoli Delitto di un re, Novella d'inverno *e* Una novella di Shakespeare.

Il raggio meraviglioso

r.: Roberto Danesi - **f.**: Lorenzo Romagnoli - **int.** e **pers.**: Azucena Della Porta (la principessa Fatma Harm), Dillo Lombardi (il conte di Palaos), Gian Paolo Rosmino (Paolo, figlio del conte), Toto Majorana (l'amante della principessa) - **p.**: Savoia Film, Torino - **v.c.**: 251 del 1.12.1913 - **lg.o.**: m. 908 (tre parti).

Il conte di Palaos è riuscito a raccogliere i documenti e le prove del suo diritto di proprietà sulle tenute di Palaos che per una falsa aggiudicazione ereditaria avvenuta cinquant'anni prima, sono andate in usufrutto a un lontano e scapestrato nipote, Giorgio Cipic. Temendo l'azione del conte, Giorgio incarica due avventurieri, la sedicenne principessa Fatma Harun e il suo amante, Tito Majorana, di sottrarre al conte i documenti che provano il suo diritto. Fingendosi ferita in una caduta da cavallo, Fatma riesce a farsi accogliere nella villa del conte e a esercitare su di lui il proprio fascino; suscitando però antipatia nel giovane figlio del conte, Paolo, che divide il proprio tempo tra gli studi di elettro-fisica e lo sport e che sospetta un intrigo. Indotto il conte a provare le ebbrezze dell'oppio, Fatma riesce a prendere l'impronta dello scrigno dei documenti e a far allontanare dalla casa paterna Paolo. Quest'ultimo trova ospitalità presso il suo vecchio professore Majon, che vive con la simpatica figlia Lisa. Insieme i due studiosi inventano e mettono a punto un apparecchio che, raccogliendo le ondulazioni eteree del movimento nello spazio e trasformandole in energia luminosa, è in grado di mettere a fuoco su di uno schermo qualsiasi punto dello spazio. Provando l'apparecchio sulla casa del padre, Paolo assiste al delitto di Fatma, che con l'aiuto dell'amante, messo fuori gioco il conte, si impadronisce dei preziosi documenti. Paolo, assieme a Lisa, accorre alla villa e mentre Lisa si prende

cura del conte, con una motocicletta insegue i due avventurieri in fuga, riuscendo a raggiungere Fatma in un albergo e a sottrarle i documenti per riportarli al padre. Questi, per il trauma subito, ha perso la ragione: ma la ritrova quando una commissione scientifica rende onore al figlio per la magnifica invenzione realizzata.
(«Rivista Eclair», Milano, 1 giugno 1913)

nota:

In una intervista a V. Martinelli («Cinemasessanta», Roma, n. 2, marzo-aprile 1983), Gian Paolo Rosmino così ricordava la sua partecipazione a questo film: «Io avevo già finito il secondo film che ha anche una storia interessante: si intitolava Il raggio meraviglioso *e Oxilia lo affidò a Roberto Danesi, che più che un* metteur en scène *era un tecnico, si direbbe oggi, degli effetti speciali.*
Il raggio meraviglioso *è forse il protofilm italiano di fantascienza, la storia era quella di un inventore di un raggio che gli permetteva di aprire tutte le porte. Una scusa per fare un film pieno di trucchi, di sensazionalismi, di magìa.*
Danesi realizzava a braccio, come gli veniva un'idea cercava di concretizzarla e chiamava tutti a collaborare: io stesso lo aiutai, passando sin da questa mia seconda, interessantissima esperienza, dietro la macchina da presa.»

Il ragno

r.: Edoardo Bencivenga - **s.**: Arrigo Frusta - **f.**: Giovanni Vitrotti - **int.**: Fernanda Negri-Pouget, Mario Bonnard, Antonio Grisanti, Nilde Baracchi - **p.**: S.A. Ambrosio, Torino - **d.d.c.**: 11.4.1913 - **lg.o.**: m. 456.

Cornell, il re della borsa, è uno dei più temibili dominatori dei mercati europei; con un tratto di penna può fare e disfare fortune, dare gioia e ricchezze o disperazione e morte. Nella folla dei suoi adulatori, ha una predilezione per il banchiere Detrieux, un giovane di cui ammira la precisa intuizione, l'iniziativa audace, le decisioni pronte e determinate. Ma il destino vuole che i due uomini - o meglio il re ed il suo suddito - si trovino un giorno rivali in amore. Entrambi amano la bella contessa Anna Georges, ma nella guerra d'amore è Detrieux a prevalere sul re dell'oro, il quale, abituato a veder soddisfatti tutti i suoi desideri, decide di servirsi proprio del giovane come esca per far cadere la contessa nei fili della sua tela. Senza preoccuparsi del costo, fa acquistare tutte le azioni e le obbligazioni di Detrieux esistenti sul mercato, poi, quando è in grado di monopolizzare completamente l'emissione, invita la contessa, se vuol salvare la vita e l'onore del suo amante, a venire da lui a riprendersele.
Anna si decide al sacrificio supremo e ottiene, con l'abbandono del suo corpo, i titoli di Detrieux; ma, incapace di sopportare la vergogna, si uccide. Detrieux arriverà in tempo solo per ricevere dalle labbra morenti l'estremo bacio di questo eroico amore.
(dal catalogo della distribuzione Charles Helfer, Paris, 11 avril 1913)

dalla critica:

«Soggetto di nessuna importanza, svolto bene dal lato messa in scena, e dal lato artistico. L'interpretazione fu pel Bonanni [sic, ma Bonnard] una nuova conferma di tutte le sue doti artistiche. Molto bene il Grisanti nella parte del Re dell'Oro. Anche la Negri-Pouget ebbe momenti deliziosi, di drammaticità e di innamorata. Non voglio dimenticare il bravo Bencivenga che diresse la film con molto discernimento e bravura.»

Metellio (corr. da Torino) in «La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica», Napoli, n. 236, 10 aprile 1913.

frasi di lancio in Italia:

«Nero, vellutato, armato dei suoi perfidi fili, il ragno è un piccolo, ripugnante mostro, e guai alla mosca che cade nella sua trama inestricabile! Il ragno l'avvolge e la risucchia con una voluttà feroce, mentre l'imprudente insetto si dibatte disperatamente, agitando le piccole ali trasparenti in una atroce agonia...

In questo dramma profondamente umano, il ragno è il simbolo degli uomini potenti e spregiudicati, che mettono in atto tutte le loro astuzie per far cadere nel loro potere le fragili creature sulle quali si appuntano i loro cupidi occhi e si tendono le loro pinze rapaci. Ed è soprattutto in quegli ambienti ambigui, nelle banche alla borsa, dove la febbre perniciosa dell'oro e del guadagno è altissima, che si nascondono questi individui loschi e cupi, senza scrupoli, per i quali l'insidia è come una seconda natura.»

Negli Stati Uniti: «A starling story of the stock exchange, a woman's love and a gold King's perfidy.»

Il ragno portafortuna

int. e **pers.**: Cesare Quest (Dick) - **p.**: Milano Films, Milano - **v.c.**: 502 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: 20.8.1913 - **lg.o.**: m. 88.

«La fortuna sembra aver abbandonato il nostro eroe, quando un ragno calatosi col suo filo sul colletto della giacca, gli penetra sotto la camicia.
Le contorsioni che Dick è costretto a fare per tentare di liberarsi dell'insetto lo fanno apparire come un matto al postino, venuto a consegnargli una lettera e che se ne fugge a gambe levate.
Dick, sempre agitandosi scompostamente, si mette all'inseguimento del porta lettere per farsi consegnare la posta. Dopo essere finito in un canale, Dick viene ripescato e con l'aiuto di un paio di pinze, il fastidioso intruso viene estratto dalla camicia. E gli verrà risparmiata la vita, perché è un ragno portafortuna: infatti la lettera è del notaio, il quale annunzia a Dick di essere l'erede di una cospicua fortuna.»
(«The Bioscope», London, July 3, 1913)

Randin e Co.

p.: S.A. Ambrosio, Torino - **v.c.**: 5333 del 18.11.1914 - **d.d.c.**: maggio 1913 - **lg.o.**: m. 650.

«Randin, capo di una banda di malfattori, organizza un colpo ai danni di un milionario americano, noto collezionista d'arte: con l'aiuto del professor Garvey, esperto d'antichità ma privo di scrupoli, fa credere a Kennert, l'americano, che in un giardino di Firenze sia stata trovata una bellissima statua greca. Popi, una avventuriera complice di Randin, si presenta da Kennert, mostrandogli dei documenti che pretende di aver sottratto a Garvey e mediante i quali potrà entrare in possesso del prezioso reperto.
Kennert le paga una forte somma e poi si reca a Firenze, dove Randin ha affittato una villa e in uno scavo nel giardino ha posto una statua costruita per l'occasione. Kennert, in possesso del falso, la pone, suggerimento della complice di Randin, in una cassa da morto per farla passare attraverso la frontiera.
Sarà la segretaria di Kennert a scoprire l'imbroglio e, chiamata la polizia, farà arrestare Randin e i suoi complici. Kennert potrà ringraziare solo la buona sorte e l'acume della sua segretaria per aver evitato la grossa truffa ai suoi danni.»
(«The Bioscope», London, July 3, 1913)

dalla critica:

«(...) Ma è possibile che la Casa Ambrosio, che dispone di forti capitali, d'un ricchissimo materiale, di mezzi inesauribili, abbia licenziato questo lavoro che è quanto mai si possa immaginare di ingegnoso, per mascherare la quasi totale mancanza di mezzi materiali se non artistici? E come va che questa film pare il prodotto d'una Casa ancora in formazione? Mi trattengo dall'azzardare qualsiasi giudizio prima d'essere venuto in chiaro della cosa, tanto il fatto mi sembra strano.
Il soggetto, che pure avrebbe uno spunto felice, soffre assai nel suo svolgimento per la mancanza dei summenzionati mezzi. L'esecuzione è abbastanza buona per tutti; buono pure il viraggio.»
A. Berton in «Il Maggese Cinematografico», Torino, n. 3, 25 maggio 1913.

«Buon soggetto svolto con ampia semplicità. Un po' ingenuo l'affare della statua, la quale anche un non perito in antichità riconosce facilmente per moderna.
Messa in scena veridica e naturalezza in tutti gli artisti.
Fotografia piatta e grigia.»
«Eco Film», Torino, n. 3 maggio 1913.

Il film è anche noto come La banda Randin, Raudin e Co. *e* Randin & Co.

Il regalo dello zio

p.: Itala Film, Torino - **v.c.**: 430 del 13.6.1913 - **d.d.c.**: luglio 1913 - **lg.o.**: m. 166/170.

«Lo zio dall'Egitto manda in regalo a suo nipote una mummia. La moglie è gelosa della signora e il maritino fa un terribile sogno, nel quale la principessa viene ad abbracciarlo. Egli viene indotto a uccidere tutti i domestici di casa, ed è poi portato davanti al tribunale dell'Inquisizione: qui stabiliscono che venga decapitato. L'incubo finisce quando il protagonista cade dal letto e si precipita a buttare nel fiume l'imbarazzante principessa egizia.»
(«The Bioscope», London, July 17, 1913)

Il regalo di Polidor

r.: Ferdinand Guillaume - **int.** e **pers.**: Ferdinand Guillaume (Polidor) - **p.**: Pasquali e C., Torino - **d.d.c.**: agosto 1913 - **lg.o.**: m. 162.

La regina dell'isola

r.: Attilio Fabbri - **int.**: Anita d'Armero (Ivna), Leo Zanzi, Giuseppe De Liguoro - **p.**: Milano Films, Milano - **v.c.**: 233 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: aprile 1913 - **lg.o.**: m. 595.

«Ivna, la selvaggia regina dell'isola di Flora, guarda con Nadir il mare: i due non s'accorgono che alle loro spalle sono giunti i mercanti di carne umana; in un attimo vengono catturati e trascinati sulla barca degli schiavi. Uno dei pirati, attratto dalle grazie di Ivna, osa alzare le mani su di lei, ma Nadir è pronto a fermarle; nella lotta, il canotto si rivolta, Nadir e Ivna vengono raccolti da una nave. Alla vista del capitano De Gevaudand, Ivna, che ha conosciuto solo selvaggi, s'innamora di colpo. Ma il fiero comandante non la cura nemmeno d'uno sguardo, mentre invece è il suo secondo, un brutale marinaio, che è attratto dalla fanciulla. Durante una tempesta, la nave, benché saldamente al timone vi sia l'impavido capitano, subisce serie avarie, tanto da dover essere abbandonata al suo destino. Il secondo, mentre tutti cercano di costruire una zattera, uccide proditoriamente il capitano, ma è a sua volta ucciso da Nadir.
Sulla zattera, Ivna, Nadir ed i marinai superstiti sono ormai allo stremo: da giorni il cibo è finito e la tragica legge del mare impone che si sorteggi chi dovrà essere ucciso per sfamare con le sue carni gli altri. Ma mentre la crudele lotteria viene messa in atto, Ivna scorge la terra. È l'isola di Flora, alla quale il mare ha riportato la sua regina e forse un re, il fedele Nadir.»
(«La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica», Napoli, n. 238, 24 aprile 1913)

nota:

Il film venne presentato in censura dalla società Eclair.

La regina dell'isola (Anita D'Armero)

La regina dell'oro

r.: Achille Consalvi - **int.**: Claudia Zambuto, Bice Waleran, Roberto Roberti, Gero Zambuto, Achille Consalvi, Giuseppe De Witten, Antonietta Calderari - **p.**: Aquila Films, Torino - **v.c.**: 5559 del 4.12.1914 - **d.d.c.**: aprile 1913 - **lg.o.**: m. 995 (tre parti)

«L'usuraio spagnolo Armengol muore, lasciando alla figlia Dolores una immensa ricchezza e la stessa sua passione per l'oro. Dolores per poter entrare nel gran mondo e attuare le operazioni finanziarie più proficue, propone al duca Herbert de Chateau-Rouge, ormai rovinato, di sposarla: lei gli ridarà il danaro, lui la introdurrà a Parigi, nel mondo dei ricchi. Pur essendo marito e moglie, tra di loro non vi sarà nessun rapporto. E così avviene.
Un giorno Dolores conosce Tardieu, uno scultore povero ma bravo: se ne innamora e di nascosto acquista le sue opere, creandogli notorietà e successo. La "regina dell'oro" sembra trasformata da quest'amore, ma Tardieu s'innamora di un'altra donna, Madeleine. Quando Dolores lo scopre, non ha scrupoli ad attuare la sua vendetta: dapprima mette in difficoltà finanziarie il padre di Madeleine, poi lo obbliga, se vuole evitare la rovina completa, a costringere la figlia a rinunciare a Tardieu.
Quando lo scultore viene a conoscenza dell'intrigo, dopo aver gettato su Dolores tutto il suo disprezzo, si uccide. A che servono le ricchezze senza l'amore? Sulle ceneri dei suoi tesori, la regina dell'oro chiede alla morte un riscatto purificatore.»
(«Bulletin Hebdomadaire Lux», Paris, n. 20, 1913)

dalla critica:

«(...) All'Aquila si lavora bene e sul serio, e a nostra conferma arriva *La regina dell'oro*. Soltanto analizzando questa film ci si può fare un concetto esatto della sua tecnica e artistica precisione.
Soggetto interessante e logico, messa in scena superba per eleganza e buon gusto, fotografia impeccabile e, quello che per certe Case rappresenta la *quantité negligeable*, interpretazione sommamente persuasiva.
Consalvo eccellente nel doppio mandato di attore e direttore, Roberti efficace assai nella sua dignitosa semplicità, e la signora Claudi Gaffino Zambuto incantevole nello sfarzo delle innumerevoli *toilettes*, nella sincerità dei movimenti dolorosi e drammatici, e nella grazia di quegli occhioni mobilissimi, tanto da farci certi come la vera arte sia sempre tale anche in cinematografo.
Se gli entusiasmi non svaniranno, la attendiamo al fuoco di nuove interpretazioni che verranno vieppiù a dimostrare il suo temperamento artistico.»

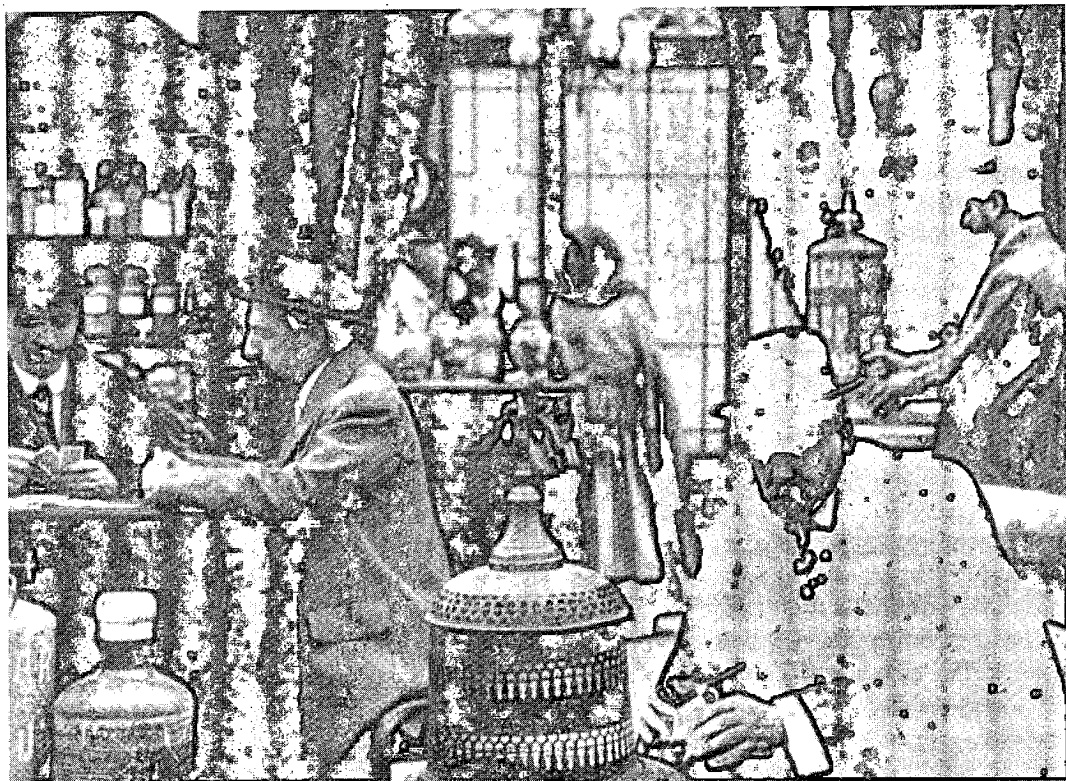
«Eco Film», Torino, n. 1, aprile 1913.

«(...) Bellissima messa in scena, buonissima interpretazione. Per quanto riguarda la *mise en scène* un elogio al Consalvi, per gli interpreti, elogio il Roberti, e la Zambuto. Il primo fu sempre misurato, corretto e non trascurò nessun particolare per la personificazione precisa del suo personaggio; per la sig.ra Zambert [sic], salvo il particolare del non essere stata troppo elegante, artisticamente però risponde a tutte le esigenze odierne per la buona prima donna cinematografica. La fotografia irreprensibile.
(Nota dell'A.: Il finale è una cosa inverosimile, dico quasi ridicola, ed infatti il pubblico rise e non poco. Peccato.)»

Metellio Felice (corr. da Torino) in «La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica», Napoli, n. 237, 17 aprile 1913.

Resto umano

int.: Maddalena Céliat, Ettore Berti, Paola Monti, Guido Brignone - **p.**: Film d'Arte Italiana, Roma - **d.d.c.**: aprile 1913 - **lg.o.**: m. 615 (due atti).

«A Bianca Mario, una bella romana, sorride la felicità, ma sembra ch'ella non se n'accorga. L'esistenza le appare troppo calma, monotona, volgare; ella sogna delle avventure nuove, strabilianti...
Per una donna giovane e bella l'avventura, l'ignoto, l'imprevisto hanno un fascino irresistibile. E un giorno, stordita dall'avvenire brillante che le promette un giovane seduttore, il conte Massimiliano d'Altamura, abbandona il marito, e il focolare domestico, incosciente del dramma che sta generando.
Dopo qualche mese della vita frivola ch'ella aveva sognato, sopravviene il risveglio brutale; lo pseudo conte d'Altamura, il quale non è che un ricercato dalla polizia, è colto e arrestato mentre sta barando al giuoco.

Resto umano (una scena)

Senza danaro e senza ricovero, Bianca non intravvede che un solo rifugio: la morte. Ma viene salvata da una ricca signora, la Duchessa di Gorga, che l'accoglie in casa sua in qualità di lettrice. Le conseguenze del suo fallo pesano ancora su di lei. Il conte d'Altamura che è evaso dal carcere, commette un furto in casa della sua benefattrice, e Bianca, uccisa dal miserabile, viene trovata cadavere in un viale della villa.
Il dottor Mario, incaricato a praticare l'autopsia della morta, riconosce in lei sua moglie. La follia s'impadronisce allora del suo spirito, già scosso dal dolore, e il disgraziato marito che fu un giorno una personalità della scienza medica diventa un povero pazzo inoffensivo, tormentato da un ricordo dolce e terribile.»
(«Rivista Pathé», Milano, 20 aprile 1913)

dalla critica:

«Gran successo artistico della film *Resto Umano*, interessante e sensazionale dramma in due parti del Consorzio Pathé costituente una delle tante scene della seduzione che purtroppo avvengono ai nostri giorni.»
Sfax (corr. da Messina) in «La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica», Napoli, n. 241, 15 maggio 1913.

Il rettile

p.: Vesuvio Film, Napoli - **v.c.**: 812 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: agosto 1913 - **lg.o.**: m. 770.

Il film è anche noto con il titolo Rettile per amore.

Una ricetta straordinaria

int. e **pers.**: Cesare Quest (Dick) - **p.**: Milano Films, Milano - **v.c.**: 500 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: 20.8.1913 - **lg.o.**: m. 91.

«Dick si considera un esperto in fatto di maiali, ma questa volta ha dei problemi con la sua vecchia scrofa, che si mostra aggressiva e minacciosa nei suoi confronti. Non sapendo come risolvere il caso, chiede consigli agli altri allevatori, ma ognuno gli propone rimedi diversi, aggravando i suoi dubbi.
Ma quando torna al porcile, tutto s'è risolto: la scrofa è perfettamente calma e sembra sorridergli, attorniata da una nidiata di dieci porcellini neonati, intenti a nutrirsi avidamente.»
(«The Bioscope», London, June 26, 1913)

Il richiamato

p.: Savoia Film, Torino - **v.c.**: 512 del 1.12.1913 - **lg.o.**: m. 129.

nota:

La censura concede il visto a condizione «che non risulti in alcun modo attribuito al Cangiani la qualifica di Deputato ed Onorevole e siano di conseguenza rettificate la descrizione della pellicola e le intestazioni dei quadri 6, 7 e 9.»

Rimorso

p.: Cines, Roma - **d.d.c.**: 3.3.1913 - **lg.o.**: m. 210.

«Rimasta orfana, Anita va a vivere presso lo zio: la sua gentilezza d'animo conquista il vecchio, mentre il figlio di questi e sua moglie, temendo che Anita possa venir adottata e quindi sottrarre una parte di eredità, cercano in vari modi di liberarsene, fino al punto, durante una gita in montagna, di spingerla dall'alto di un burrone, a un salto nel vuoto.
Fortuna vuole che Anita si salvi, e quando l'indomani ritorna a casa, i cugini credono di vederne lo spettro, venuto per vendicarsi dei loro crimine: atterriti dalla paura, cadono in ginocchio dinnanzi alla fanciulla, la quale invece li perdona.
D'ora innanzi, nella famiglia regnerà la pace.»
(«The Bioscope», London, March 13, 1913)

dalla critica:

«Scene moralissime e vero studio del cuore umano. Si vede che la gran Casa romana conosce bene l'umanità.»

Walter Smith in «La Cinematografia Italiana ed Estera», Torino, n. 146, 20 febbraio 1913.

La rinunzia

r.: Ugo Falena - **int.** e **pers.**: Ettore Berti (Andrea Aurispa), Guido Brignone (Mario), Alfonsina Pieri (Giulietta), Elisa Severi (Liliana Mari) - **p.**: Film d'Arte Italiana, Roma - **v.c.**: 1651 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: 16.11.1913 - **lg.o.**: m. 920 (atti).

Giulietta, moglie e musa ispiratrice del poeta Andrea Aurispa, nasconde al marito le difficoltà economiche della famiglia e lo sostiene nell'impresa di portare a termine un dramma, "L'idillio", che con successo è rappresentato al Teatro dell'Arte. Andrea si innamora però della principale interprete del lavoro, Liliana Mari e Giulietta cerca aiuto e conforto in un critico amico, Mario, che segretamente l'ama. Liliana è accolta nella casa del poeta e gli ispira una nuova opera, "La rinunzia": vi si racconta della moglie di uno scrittore costretta a sparire e a sacrificarsi quando il marito raggiunge la gloria. Giulietta cerca di imitare l'esempio della protagonista dell'opera del marito, ma, sopraffatta dal dispiacere, sviene ai piedi di Andrea, da lei sorpreso con Liliana, e quando si risveglia è cieca e ha perso la ragione.
Vinto dal rimorso e sapendo di amare ancora la moglie, Andrea congeda Liliana, distrugge la sua nuova opera e ritrova con Giulietta una vita semplice e felice.
(«Rivista Pathé», Milano, 7 dicembre 1913)

PROSSIMAMENTE

FILM D'ARTE ITALIANA

LA RINUNZIA

Cinedramma della vita reale in 3 atti

di metri 920 circa

ETTORE BERTI: Andrea Aurispa
GUIDO BRIGNONE: Mario

INTERPRETI

ALFONSINA PIERI: Giulietta
ELISA SEVERI: Liliana

Affisso a colori di m. 1,20 x 1,60 - Affisso a colori di m. 2,40 x 3,20

La rinunzia (flano pubblicitario)

dalla critica:

«(...) Le drammatiche scene della *Rinunzia*, eseguite mirabilmente, assumono un'importanza per merito individuale degli attori.
Il dramma è presso a poco il solito: *Donna Nuda* e *Piccola Fonte*, hanno certamente ispirato l'autore, ma non importa, ne è sortita una cosa umana, vera, quindi è inutile sottilizzare.
(...) La signorina Alfonsina Pieri è una tragica e dolorosa Giulietta di una rara potenza. Liliana è impersonata da Elisa Severi con tutto il fascino del quale è capace il suo temperamento artistico. Ettore Berti, principe degli attori, ha portato in cinematografia tutta la sua forza interpretativa, la sua signorilità, e la nota sua personale di una recitazione sempre perfetta. Eccellente il Brignone nella sua breve parte.
Magnifica la messa in scena. La fotografia lascia insoddisfatti, per qualche quadro deficiente. Noto una scarsezza di primi piani incomprensibile. Certe scene a due avrebbero guadagnato in intensità, se fatte più vicine all'obbiettivo.
Per la scrupolosa e bella messa in scena di tutto il film, il direttore signor Falena è degno di ogni elogio.»

O.V. Vice Guerzoni in «La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica» Napoli, n. 261, 13 dicembre 1913.

frase di lancio:

«Cinedramma in tre atti della vita reale.»

Rirì crocifisso

int. e **pers.**: Annibale Moran (Rirì) - **p.**: Savoia Film, Torino - **v.c.**: 9493 del 22.6.1915 - **d.d.c.**: febbraio 1913 - **lg.o.**: m. 98.

«Breve comica che ci mostra alcune delle avventure di Rirì nelle vesti di poliziotto e l'ingegnosa maniera con la quale procede all'arresto di un malandrino.»
(«The Bioscope», London, May 22, 1913)

Rirì pittore

int. e **pers.**: Annibale Moran (Rirì) - **p.**: Savoia Film, Torino - **v.c.**: 9497 del 22.6.1915 - **d.d.c.**: febbraio 1913 - **lg.o.**: m. 89.

«... ovverossia come un artista che non riesce a vendere i suoi quadri, trova un modo molto intelligente per renderli appetibili.»
(«The Bioscope», London, May 15, 1913)

La riscossa

p.: Aquila Films, Torino - **lg.o.**: m. 530 (due atti).

«In aggiunta alla morte dell'adorata moglie, che l'ha gettato nel dolore più atroce, l'ingegnere Brewille è anche assediato dai creditori. Per farvi fronte, si decide a malincuore a vendere un gioiello appartenuto alla sua consorte. Il gioielliere dal quale si reca riconosce il prezioso monile e svela che lo stesso è stato donato alla signora Brewille dal conte di Briançon, che era il suo amante.
Per Brewille è il colpo di grazia: piomba nella più rabbiosa desolazione, anche contro il figlio Henri, che sospetta non essere suo, ma dell'odiato rivale. Deciso a vendicarsi, per quindici anni vivrà solo per questo scopo: con ostinazione e lavoro duro riesce a spingere le attività del suo avversario verso la rovina.
Né le suppliche di Henri, che ama la figlia di Briançon, lo smuoveranno dal suo proposito di vendetta; anzi, implacabile giustiziere, lascerà che anche suo figlio rimanga travolto dal suo odio.»
(dal programma di sala del cinema Le Castelet di Perpignan)

Il ritratto della mamma

int. e **pers.**: Dante Cappelli (Lefévre), Maria Brioschi (l'istitutrice), Maria Bay (Firulì) - **p.**: S.A. Ambrosio, Torino - **lg.o.**: m. 259/281.

«La casa del signor Lefévre è stata colpita dal lutto più terribile, la morte della giovane e bella signora. Lefévre non trova alcun altro argomento di consolazione, fuorché la sua piccola e deliziosa Firuli. Il babbo non può sempre attendere a Firuli, ed allora provvede accogliendo in casa sua un'istitutrice, bella, severa, intelligente. Firulì, coll'intuizione propria alle creature deboli, pare indovini il carattere che si cela sotto la maschera educata e manierosa della signorina, e prova per quella donna un'antipatia invincibile. Infatti il cuore della bimba è stato profetico. Dopo qualche giorno il dolore del signor Lefévre non è più profondo. Egli si avvia verso la consolazione! Firulì intuisce tutto e, come la signorina Ida prende sempre più padronanza in casa e si arrischia ad occupare anche a tavola il posto di quella che già vi fu signora, Firulì protesta, suscitando gli sdegni del signor Lefévre, che è già diventato pieno di delicatezza verso la signorina. Firulì si rende antipatica al padre. Il cuore dell'uomo già tutto occupato d'un nuovo amore, si dimentica della bimba. Essa rimane, piccola creatura vestita di nero, sola in un angolo della casa, sola colla memoria della madre morta...»
(dal programma di sala)

dalla critica:

«Una delle tante film inconcludenti, dirò quasi stupide. Buona interpretazione: del Cappelli, della Brioschi e specialmente della piccola Firulì.»
Metellio Felice in «La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica», Napoli, n. 229, 30 febbraio 1913.

Ritratto sfortunato

p.: Milano Films, Milano - **v.c.**: 1866 del 13.12.1913 - **lg.o.**: m. 110.

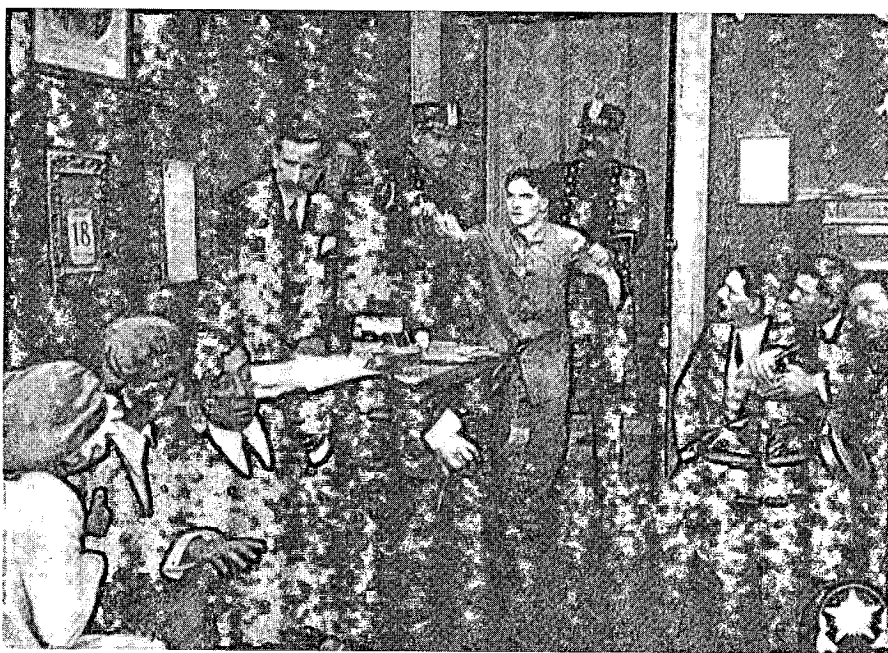
«Il garzone di un artista, fatto partire con un ritratto da portare a una esposizione, viene investito e sfruttando l'incidente trova il modo di far denaro. Alla fine, quando si presenta con un altro "quadro" agli ospiti che si erano riuniti ad aspettarlo, provoca loro un terribile colpo.»
(«The Bioscope», London, October 2, 1913)

La rivoltella di Kri Kri

int. e **pers.**: Raymond Frau (Kri Kri), Lorenzo Soderini (il commissario) - **p.**: Cines, Roma-Film de Arte Español, Barcelona - **v.c.**: 1536 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: 24.11.1913 - **lg.o.**: m. 122.

«Kri Kri, spaventato dagli articoli di cronaca nera che ogni giorno evidenziano aggressioni a pacifici cittadini, va a verificare lo stato della sua rivoltella, che non si presenta molto soddisfacente. Si reca allora dall'armaiolo, il quale, da astuto commerciante, gli consiglia di comperarne una nuova, più moderna e la cui precisione è infallibile. Cosa che Kri Kri fa e, uscendo dal negozio con la nuova rivoltella in mano, dimentica la vecchia sul bancone. Il negoziante la dà ad un impiegato perché raggiunga Kri Kri e gliela consegni. Ma quando Kri Kri vede un giovane con la pistola in pugno che lo insegue, comincia a scappare disordinatalente ed a lui si aggiungono numerose altre persone.
La folle corsa termina alla stazione di polizia, dove il commissario, dopo avergli fatto una ramanzina per il trambusto provocato, non solo gli confisca le due pistole per mancanza del porto d'armi, ma gli infligge per sovrammercato una sostanziosa contravvenzione.
(«Bollettino Cines», novembre 1913)

nota:

Il film è stato realizzato a Barcellona nel quadro della attività del Film de Arte Español, filiale iberica della Cines.

La rivoltella di Kri Kri

Robinet ama la fioraia

int. e **pers.**: Marcel Fabre (Robinet), Nilde Baracchi (la fioraia) - **p.**: S.A. Ambrosio, Torino - **v.c.**: 437 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: 2.7.1913 - **lg.o.**: m. 212/226.

«Robinet si è invaghito di una bella fioraia, il cui padre però ha una vera e propria idiosincrasia per il nostro eroe. E allora bisogna ricorrere ai mezzi più ingegnosi per scansare il cerbero genitore: saputo che il tetto della casa vicina a quella della fioraia è in riparazione, Robinet si improvvisa muratore e da quella scomoda posizione ha però la possibilità di essere in stretto contatto con la sua bella, fino a quando non interviene il padre che, appena lo vede, lo scaglia fuori dalla finestra, facendolo piombare in un carrettino di fiori, con il quale si presenterà alla porta dell'innamorata.
E quando il genitore lo vedrà emergere tra tanti i fiori, comprenderà alfine la inutilità della sua resistenza e getterà i due piccioncini l'uno nelle braccia dell'altro.»
(«The Bioscope», London, July 17, 1913)

dalla critica:

«Il simpatico Robinet con la sua elegante e graziosa signora ce ne fanno vedere di tutti i colori. Oggi è la volta che Robinet s'innamora; cosa facile, del resto, essendo la fioraia una bella fanciulla.
Robinet sarebbe felice di poter seguire la sua diletta fioraia, ma... questa ha un padre burbero e feroce, e non permette che sua figlia ami un Robinetto. Ma "contro amor ragion non vale", e Robinet escogita tutti i mezzi possibili per poter baciare la fioraia, ha tanto coraggio che va persino sul tetto ove sono degli operai intenti al loro lavoro. Non gli serve neppure che lo buttino di lassù in strada perché ricomparisce in casa della fioraia, ma questa volta, e dopo molte fatiche, ottiene la mano della sua diletta, tanto agognata.»
Manlio Rosa (corr. da Macerata) in «Il Maggese Cinematografico», Torino, n. 10, 10 settembre 1913.

Robinet anarchico

int. e **pers.**: Marcel Fabre (Robinet) - **p.**: S.A. Ambrosio, Torino - **d.d.c.**: 7.2.1913 - **lg.o.**: m. 124.

Robinet attaccato alla sella

int. e **pers.**: Marcel Fabre (Robinet) - **p.**: S.A. Ambrosio, Torino (film n. 864) - **v.c.**: 452 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: 21.7.1913 - **lg.o.**: m. 154.

«Il cavallerizzo Robinet smonta da cavallo e si ferma in un bar per bere una bibita. Un attacchino inavvertitamente fa cadere una manata di colla sulla sella; quando Robinet vi rimonta, non può più staccarsene: vani risultano tutti i suoi tentativi. Poiché dovrebbe andare a un pranzo di gala, si presenta nella sala con il cavallo, creando tali disastri che è costretto alla fuga; è inseguito da una torma di commensali inviperiti, che lo catturano con un lazo. Ma nemmeno questo serve a staccare Robinet dalla sella. Al posto di polizia, dove viene condotto, il commissario gli fa costruire attorno un paravento, e poi gli passa un paio di calzoni perché li possa sostituire a quelli attaccati alla sella e ormai inscindibili. Dopo essersi cambiato i pantaloni, Robinet esce dall'improvvisato separé, indossando i nuovi, di una misura enorme.»
(«The Bioscope», London, July 31, 1913)

Robinet boxeur

int. e **pers.**: Marcel Fabre (Robinet) - **p.**: S.A. Ambrosio, Torino (film n. 787) - **v.c.**: 10627 del 3.11.1915 - **d.d.c.**: 27.3.193 - **lg.o.**: m. 140.

«Robinet è un fanatico della nobile arte del pugilato e segue assiduamente ogni competizione: il suo più grande desiderio è quello di diventare un campione, per cui decide di allenarsi strenuamente e utilizzando ogni mezzo. Nella sua stanza appende al soffitto un pallone e a mò di "punchingball" lo tempesta di pugni con tale veemenza da suscitare le ire dei vicini; anche per strada continua il suo allenamento con chiunque incontri. Alla fine ottiene un risultato eccezionale, al punto che quando salirà sul ring, riuscirà a mettere K.O. con una gragnuola vorticosa di colpi un avversario molto più grosso di lui. E verrà portato in trionfo come un antico gladiatore.»
(«Erste Internationale Film-Zeitung», Berlin, 8 März 1913)

dalla critica:

«(...) Robinet è come preso da un raptus di colpire ogni elemento che si trova di fronte, senza possibilità di scelta. Il motivo burlesco del film nasce proprio per il modo completamente fuori delle regole e delle norme in cui si allena il protagonista.
Fabre spinge al parossismo ritmico i gesti del suo personaggio, dando nuovo impulso al burlesco e creando spesso belle azioni comiche (...)»

Francesco Ballo in «Segnocinema», Vicenza, n. 21, gennaio 1986.

Robinet cocchiere

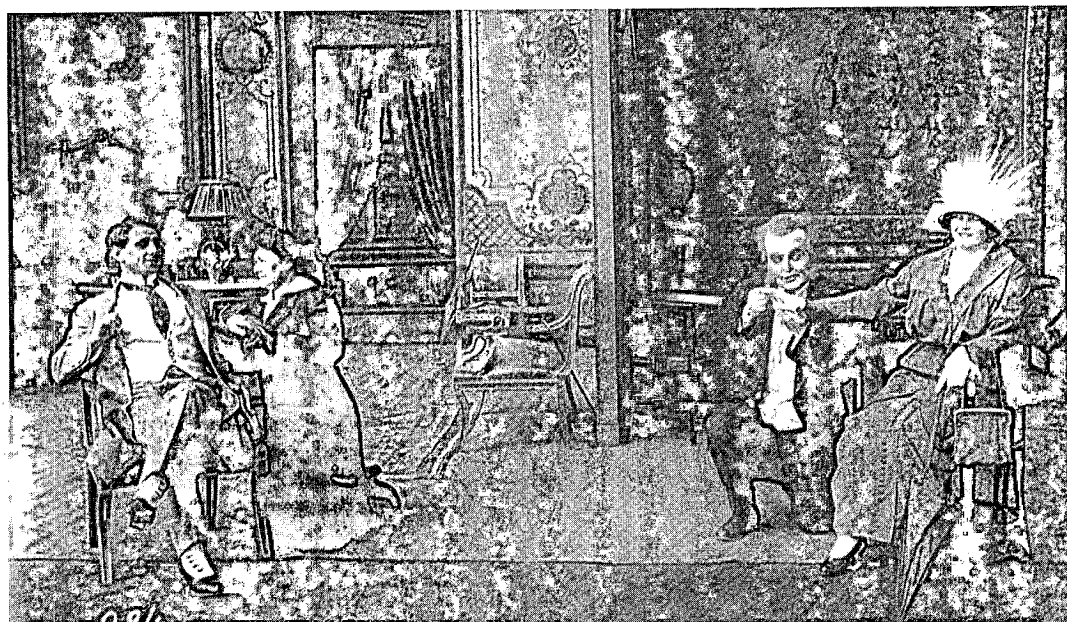
int. e **pers.**: Marcel Fabre (Robinet) - **p.**: S.A. Ambrosio, Torino - **v.c.**: 10628 del 3.11.1915 - **d.d.c.**: 21.3.1913 - **lg.o.**: m. 90.

Robinet corteggiatore tenace

int. e **pers.**: Marcel Fabre (Robinet) - **p.**: S.A. Ambrosio, Torino - **v.c.**: 911 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: settembre 1913 - **lg.o.**: m. 217.

nota:

In questa breve comica la censura impose la soppressione di numerose scene: «Il gesto della canzonettista che sul palcoscenico volge il dorso a Robinet, sollevando la sottana; la canzonettista che si spoglia nel camerino e si vede nella sagoma del foro della serratura; il finale, in cui gli agenti di P.S., per non vedere le tenerezze dei due amanti, fingono di lucidare le sciabole e fanno smorfie ridicole.»

Il film è noto anche con i titoli Robinet conquistatore tenace *e* Robinet corteggiatore.

Robinet corteggiatore tenace (Marcel Fabre)

Robinet e Butalin si battono

int. e **pers.**: Marcel Fabre (Robinet), Cesare Gravina (Butalin) - **p.**: S.A. Ambrosio, Torino - **d.d.c.**: 31.1.1913 - **lg.o.**: m. 115.

«La conclusione di una litigata tra Robinet e Butalin, naturalmente per una bella donna, non può essere altro che un duello all'ultimo sangue e con tutte le armi possibili: il primo è alla sciabola, il secondo alla pistola, il terzo con il cannone, il quarto con le biciclette rostrate, come nei tornei dei cavalieri della tavola rotonda, il quinto è con le automobili guidate con tanta forza da far scoppiare il motore, il sesto con gli aereoplani, e l'ultimo con un tuffo in acqua, da cui i contendenti escono fradici, ma imbattuti. E a questo punto, esaurita ogni altra possibilità, i duellanti si riconciliano, segnando la pace con un bel bicchiere di vino.»
(«Erste Internationale Film-Zeitung», Berlin, 18 Januar 1913)

Il film è anche noto come Robinet e Butalin duellanti.

Robinet e lo steeple-chase

int. e **pers.**: Marcel Fabre (Robinet), Nilde Baracchi (Robinette) - **p.**: S.A. Ambrosio, Torino - **v.c.**: 597 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: aprile 1913 - **lg.o.**: m. 145.

«Robinet è innamorato di una bella ragazza, alla quale però anche molti altri fanno la corte. Costei decide che concederà la sua mano a chi riuscirà vincitore della corsa a ostacoli. E saranno davvero tanti gli ostacoli che Robinet dovrà superare, aiutandosi anche con l'astuzia; ma alla fine è lui il trionfatore dello steeple-chase e può presentarsi a riscuotere l'ambito premio.»
(«Erste Internationale Film-Zeitung», Berlin, 15 August 1913)

dalla critica:

«*Robinet e lo steeple-chase* è una commedia esilarantissima che il pubblico vede sempre con molto piacere per la sua originalità.»
Mario Livraghi (corrisp. da Roma) in «La Vita Cinematografica», Torino, n. 15, 15 aprile 1913.

Il film è noto anche con il titolo *Robinet vince lo steeple-chase.*

Robinet femminista

int. e **pers.**: Marcel Fabre (Robinet), Nilde Baracchi (Robinette) - **p.**: S.A. Ambrosio, Torino - **d.d.c.**: marzo 1913 - **lg.o.**: m. 191/204.

«Robinet è ufficiale di polizia a Londra. Quando nella bacheca del comando compare l'ordine di cominciare il "servizio suffragette", Robinet subito si adegua ed esce con un abito adatto per il suo primo servizio del genere. Quasi subito si mette sulle tracce di una donna che reca in mano un pacchetto marrone: lui pensa subito a una bomba e balza addosso alla "militante" per scoprire però che la supposta bomba è solo il pranzo che la donna porta al marito. Subito dopo Robinet incontra una coppia di tipacci che stanno prendendosela con un passante inerme: ma egli però fa subito notare che è di servizio solo per far la guardia alle suffragette. Egli però interviene quando vede una donna che sta aggredendo il marito - che ha scoperto in compagnia di una bella straniera - solo per trovarsi poi a sua volta malmenato da entrambe le signore. Infine Robinet vede davvero una ragazza che lancia una bomba, distruggendo una intera casa e riesce a prenderla. Robinet poi prosegue il servizio e arriva a una riunione di persone, che tutte insieme gli si rivoltano contro, lo fanno a pezzi e li buttano fuori dalla finestra, dove, però, fortunatamente essi tornato ad attaccarsi fino a ricostituire il corpo del nostro eroe.»
(«The Bioscope», London, June 19, 1913)

Il film viene spesso erroneamente indicato con il titolo Robinette femminista.

Robinet guardia ciclista

int. e **pers.**: Marcel Fabre (Robinet) - **p.**: S.A. Ambrosio, Torino - **d.d.c.**: 26.5.1913 - **lg.o.**: m. 104/111.

«Quando gli agenti andavano a piedi, i ladri potevano facilmente riuscire a dileguarsi; ma ora che la gendarmeria s'è dotata di biciclette, la fuga è diventata molto meno sicura.
E l'esempio di Robinet, guardia ciclista emerita, non lascia in proposito alcun dubbio. Per inseguire tre cattivi soggetti, il nostro eroe, pedalando furiosamente, scaraventa per aria, a dritta e a manca, pedoni, animali e cose, producendo una devastazione tale da far pensare che più che un ciclista, sia passato un ciclone. Comunque, tutto è bene quel che finisce bene, perché malgrado le tante peripezie e gli straordinari capitomboli, il nostro valoroso agente ciclista riesce a catturare i tre malandrini ed a spedirli nelle patrie galere.»
(dal bollettino della distribuzione "Charles Helfer", Paris, 30 mai 1913)

Robinet malato di sonno

int. e **pers.**: Marcel Fabre (Robinet) - **p.**: S.A. Ambrosio, Torino - **v.c.**: 21 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: giugno 1913 - **lg.o.**: m. 158.

«Il nostro eroe ha un sonno talmente profondo che nulla riesce a svegliarlo. La povera moglie, che le ha provate tutte, chiede consiglio alla madre, la quale si prova a bisbigliare nelle orecchie del novello Morfeo delle dolci paroline. La sua voce agisce come una magia su Robinet, il quale, dopo una serie di mattane compiute da dormiente, si sveglierà placidamente, ma senza ricordare nulla di quanto sognato su suggerimento.»
(«The Bioscope», London, October 15, 1914)

dalla critica:

«Robinet vorrebbe far addormentare anche gli spettatori dei cinematografi, ma non vi riesce mercé la sua abilità e le sue trovate sempre nuove. Bravo Robinet.»
Manilo Rosà (corr. da Macerata) in «Il Maggese Cinematografico», Torino, n. 10, 10 settembre 1913.

Il film è noto anche con i titoli Robinet ha la malattia del sonno *o* Robinet ha il sonno duro.

Robinet poliziotto

int. e **pers.**: Marcel Fabre (Robinet) - **p.**: S.A. Ambrosio, Torino - **v.c.**: 100 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: giugno 1913 **lg.o.**: m. 206.

Il film è noto anche con il titolo Robinet policeman.

Robinet reporter

int. e **pers.**: Marcel Fabre (Robinet) - **p.**: S.A. Ambrosio, Torino - **d.d.c.**: 31.3.1913 - **lg.o.**: m. 187.

«Robinet lavora da tempo nella redazione di un giornale, ma non è riuscito ancora a trovare una notizia sensazionale; saputo dell'arrivo del generale Occhi di Prosciutto, eroe di numerose battaglie contro le suffragette, si propone di intervistarlo per poi scrivere un articolo su di lui.

Ma, essendo piuttosto basso di statura, Robinet non riesce a superare la barriera dei propri colleghi che attorniano il famoso personaggio e viene continuamente spinto da parte. Decide allora di ricorrere a degli stratagemmi per poterlo avvicinare, travestendosi ora da portiere d'albergo, ora da fattorino, poi anche da cameriera e da cocchiere; infine, indossati i panni dell'ordinanza del generale, si nasconde nell'armadio della sua stanza, dopo essere passato anche per la vasca da bagno. Riesce infine a proporsi all'alto ufficiale, che gli concede l'intervista e inizia a raccontare le sue imprese. A un certo punto il severo militare si accorge dei vari trucchi e tranelli messi in atto da Robinet ed è preso da una violenta collera; Robinet è però abbastanza scaltro da sventare la sfuriata che dovrebbe abbattersi su di lui, e riesce abilmente a fuggire.»
(«Erste Internationale Film-Zeitung», Berlin, n. 13, 29 März 1913)

dalla critica:

«Questo lavoro comico che in principio si presenta come buonissimo, viene rovinato dalla stiracchiatezza [sic] del soggetto e da quella benedetta mania di voler dar termine ad una comica col fracassamento d'ogni cosa e collo spaccar (in cinematografia, si capisce) la nuca a quei poveri invitati. Peccato perché il soggetto si presentava bene e certamente avrebbe fatto effetto se fosse stato curato nei particolari. Buona la fotografia.»
B. Renzano (corr. da Vercelli) in «La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica», Napoli, n. 240, 8 maggio 1913.

Robinet, Robinette

r.: Marcel Fabre - **int.** e **pers.**: Marcel Fabre (Robinet), Nilde Baracchi (Robinette), Bianca Schinini (la suocera) - **p.**: S.A. Ambrosio, Torino - **v.c.**: 19 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: giugno 1913 - **lg.o.**: m. 185.

«Robinet si è sposato, ma adesso non ha solo una moglie, ma anche una suocera, la quale, durante il viaggio di nozze, ha voluto accompagnarli, deliziando la giovane coppia con la sua assillante presenza. Né manca di fare da terzo incomodo durante una escursione in montagna. Ed è qui che Robinet e la sua compagna hanno la loro rivincita: la ossessiva matrona mette un piede in fallo ed è in pericolo di cadere nel burrone. Robinet si prodiga nel metterla in salvo, ma anche durante i tentativi perigliosi per trarla d'impaccio, la vecchia non smette la sua ostinata sentenziosità, tanto che il buon Robinet, ad un certo punto, decide di lasciarla dov'è, finché non avrà ricevuto solenne assicurazione che le cose cambieranno.»
(«The Bioscope», London, July 26, 1913)

dalla critica:

«*Robinet e Robinette*, dell'Ambrosio: una comica discreta, quantunque il soggetto lasci a desiderare.
Però l'ottimo Robinet ha rallegrato, malgrado ciò, gli spettatori tutti.»
G. Scarzella (corr. dal Cairo) in «La Vita Cinematografica», Torino, n. 16, 30 agosto 1913.

Robinet sbaglia piano

int. e **pers.**: Marcel Fabre (Robinet), Nilde Baracchi (Amanda) - **p.**: S.A. Ambrosio, Torino - **v.c.**: 10636 del 13.11.1915 **d.d.c.**: 3.1.1913 - **lg.o.**: m. 148.

«Robinet ha alzato un po' il gomito e quando torna a casa si sbaglia di piano: forzando la serratura entra nell'appartamento di Amanda, una coinquilina giovane, bella e nubile, che in quel momento sta dormendo. Svegliata dai rumori, la donna si dirige verso la toilette, dove Robinet si è nascosto in tutta fretta dietro un paravento. Amanda si sveste ed entra nella vasca da bagno, sbirciata da Robinet, il quale non riesce a star fermo di fronte a quella visione, ed infatti fa cadere il paravento. Sopraggiunge la polizia chiamata dai vicini per il baccano e ha inizio un folle inseguimento: si conclude con l'intervento di Amanda, che ha trovato in Robinet l'uomo che cercava, un uomo ardito e sfrontato come aveva sempre sognato. E anche Robinet non resterà deluso, perché ha avuto modo di conoscere Amanda sin nei minimi dettagli...»
(«Erste Internationale Film-Zeitung», Berlin, n. 51, 21 Dezember 1912)

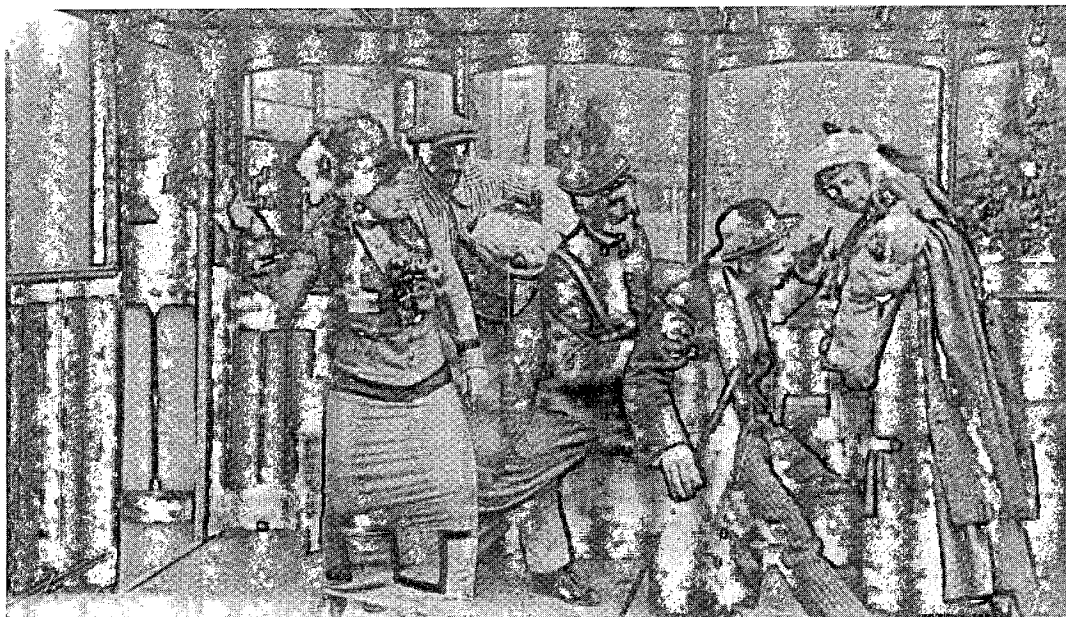
Il film è noto anche con il titolo Robinet si sbaglia di piano.

Robinet si dà alla malavita

int. e **pers.**: Marcel Fabre (Robinet) - **p.**: S.A. Ambrosio, Torino - **v.c.**: 598 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: luglio 1913 - **lg.o.**: m. 206/224.

Robinet sportman

int. e **pers.**: Marcel Fabre (Robinet) - **p.**: S.A. Ambrosio, Torino - **v.c.**: 10984 del 13.1.1916 - **d.d.c.**: maggio 1913 - **lg.o.**: 183.

«Robinet ama gli sport invernali, lo slittino, gli sci, i pattini, che ai suoi piedi diventano gli strumenti più efficaci per salti e capriole mirabolanti. Conclusione: anche se la neve delle Alpi è molle e soffice, Robinet riesce comunque a rompersi le ossa, di modo che, vedendolo alla fine ricoperto di fasce e di bende, si potrà credere che il nostro eroe sia ancora ammantato dalla infida neve delle montagne.»
(«Catalogo Helfer», Paris, juin 1913)

Robinet sposa a vapore

Robinet sposa a vapore

int. e **pers.**: Marcel Fabre (Robinet), Nilde Baracchi (Robinette) - **p.**: S.A. Ambrosio, Torino - **d.d.c.**: 5.5.1913 - **lg.o.**: m. 183.

«Per entrare in possesso dell'eredità dello zio, Robinet deve adempiere entro quattro ore a una condizione: sposarsi.
Dopo innumerevoli difficoltà, riesce a trovare una donna che consente a un matrimonio così rapido.
E la coppia stavolta invece del riso e dei confetti, verrà investita da una pioggia d'oro.»
(«The Bioscope», London, May 22, 1913)

Robinet studia matematica

int. e **pers.**: Marcel Fabre (Robinet), Nilde Baracchi (Robinette), Ernesto Vaser (il professore di matematica) - **p.**: S.A. Ambrosio, Torino - **d.d.c.**: 17.1.1913 - **lg.o.**: m. 138.

«Robinet è innamorato della figlia di un professore di matematica e quando viene a sapere che il padre della sua bella è tutto preso da un problema di alta matematica, arrivare cioé al risultato della somma di uno più uno, si dà subito a cercare la soluzione per ingraziarsi il futuro suocero. Dopo aver esaminato la lavagna piena di astruse formule, pensa che la soluzione sia "tre". Ma il dotto professore lo smentisce e si allontana, borbottando, per fare una passeggiata, durante la quale continua ad arrovellarsi sul suo problema. Ogni porta, ogni muro, magari la giacca nera di un passante, diventano per il professore una lavagna su cui elaborare la formula risolutiva; anche il telone di un camioncino che si mette in moto proprio mentre il professore sta per ottenere il fatidico numero risolutivo. Armato di gesso, il professore si mette a correre dietro il mezzo a perdifiato, finché, quando questo è costretto a fermarsi a un semaforo, raggiunge il risultato: "uno più uno uguale due". E potrà dividere la propria gioia con Robinet e con la figlia che erano nascosti nel camion.»
(«The Bioscope», London, January 16, 1913)

Robinette nichilista

int.: Nilde Baracchi (Robinette), Armand Pouget, Filippo Costamagna, Angelo Vestri, Lià Negro, Cesare Gravina, Dario Silvestri - **p.**: S.A. Ambrosio, Torino - **d.d.c.**: aprile 1913 - **lg.o.**: m. 119/135.

dalla critica:

«Da Robinetta e soci è logico attendere della eccellente produzione. E credo sia il miglior elogio che noi possiamo fare a questa riuscita commedia.
Soggetto... stantìo se vogliamo, ma infiorato di originalissime trovate. Robinetta Nilde fu una *nichilista* piena di composta comicità. Pouget, Silvestri, Gravina, Negro, Costamagna e Vestri interpretarono con eccellenti risultati le loro gustose macchiette.
Nel quadro finale notammo poi due comparse truccate rispettivamente da Maggi e da Bencivenga.
Come sono burloni i nostri *cachettisti*.»
«Eco Film», Torino, n. 4, giugno 1913.

Il film è citato anche con i titoli Robinetta nichilista *o* Robinette presa per nichilista.

Robinet tenore

int. e **pers.**: Marcel Fabre (Robinet) - **p.**: S.A. Ambrosio, Torino - **v.c.**: 12179 del 8.11.1916 - **d.d.c.**: 10.1.1913 - **lg.o.**: m. 117.

«"La musica ingentilisce la vita, il canto fa bene al cuore", si ripete all'infinito Robinet accompagnandosi col suo organetto e rompendo i timpani agli esasperati coinquilini: da tutti i piani del condominio volano alla sua volta gli oggetti più impensati, senza che il nostro eroe si scomponga; troverà un giorno qualcuno in grado ai apprezzare la sua voce tenorile e di lanciarlo sulle scene. E infatti un giorno viene scritturato in una compagnia di guitti, come protagonista del *Trovatore*: stavolta il lancio di oggetti è ancora più nutrito.
Con un occhio centrato da un uovo marcio e con l'abito di macchie d'ogni genere, il novello Caruso si ritrova sul lastrico assieme ai propri colleghi. Ma la disavventura non l'ha piegato. Robinet giura solennemente che non sprecherà la sua arte per chi non sa apprezzarla.»
(«Erste Internationale Film-Zeitung», Berlin, n. 51, 21 Dezember 1912)

Robinet vuol lavorare

int. e **pers.**: Marcel Fabre (Robinet), Fernanda Negri-Pouget (la sig.na Pouget) - **p.**: S.A. Ambrosio, Torino - **v.c.**: 908 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: settembre 1913 - **lg.o.**: m. 207.

«Robinet ha preso la grande decisione, quella di sposarsi; e subito si mette alla ricerca della donna che possa fare al caso suo. La trova in una bella parigina, la signorina Pouget, figlia di un ricco possidente. La segue, la corteggia, poi si presenta al padre di lei per chiederne la mano. Alla domanda del futuro suocero sulla sua consistenza patrimoniale, Robinet non può far altro che rispondere che le sue finanze sono a quota zero. Allora il signor Pouget gli pone una condizione: potrà sposare sua figlia se sarà in grado di garantirle, almeno per un giorno, il mantenimento. Robinet accetta la sfida e corre subito a cercare un lavoro, ma senza successo. È la stessa signorina Pouget a trovarglielo: disegna sul suo specchio una finta incrinatura e Robinet, travestito da vetraio, lo rimette a posto in quattro e quattr'otto, cancellando le finte fessure; il signor Pouget non potrà più negargli la mano della figlia.»
(«Erste Internationale Film-Zeitung», Berlin, n. 33, 16 August 1913)

dalla critica:

«(...) Film con bellissimi inconvenienti creati dallo stesso Robinet.»
G. Negro (corr. da Alessandria d'Egitto) in «Il Maggese Cinematografico», Torino, n. 10, 10 settembre 1913.

Robinet vuol piantare un chiodo

int. e **pers.**: Marcel Fabre (Robinet) - **p.**: S.A. Ambrosio, Torino - **v.c.**: 10360 del 3.11.1915 - **d.d.c.**: 12.5.1913 - **lg.o.**: m. 155.

dalla critica:

«(...) Tra le scene comiche, troppo materiale e con soggetto insipido, *Robinet pianta un chiodo*: vi era da aspettare qualche cosa di meglio da questa Casa.»
G. Scarzella (corr. dal Cairo) in «La Vita Cinematografica», Torino, n. 15, aprile 1913.

Il film è anche noto con il titolo Robinet pianta un chiodo.

Robinet vuol sposare una dote

int. e **pers.**: Marcel Fabre (Robinet), Nilde Baracchi (l'americana) - **p.**: S.A. Ambrosio, Torino - **d.d.c.**: 24.2.1913 - **lg.o.**: m. 182.

«Il miliardario americano Wood viene in Italia alla ricerca di un marito per la figlia Helen; costei, però, pur desiderando ardentemente sposare un italiano, ne vuole uno che sappia cantarle l'immortalità dell'amore.
Robinet, che disgraziatamente quando canta è più stonato di una campana, architetta un marchingegno per incantare la ricca americana. Si procura un grammofono e dei dischi di Caruso, poi si porta sotto le finestre della donna e le indirizza una serenata. Helen, affascinata dalla voce (di Caruso), invita il novello trovatore a cena per il giorno seguente. Ma Wood ha scoperto il trucco di Robinet e decide di dargli una lezione. Quando Robinet si presenta in casa di Helen, col grammofono nascosto in un vaso di fiori, nel momento in cui il furbone "interpreta" i "Pagliacci", gli manda incontro il personale di cucina, armato di mattarelli per una solenne legnata.
Il nostro eroe è costretto a una fuga precipitosa col suo ingombrante strumento. Lo troveremo a suonare coll'organino in tutto il paese una canzone (sempre di Caruso) che dice: "Sarebbe stato bello, ma..."»
(«Erste Internationale Film-Zeitung», Berlin, 8 Februar 1913)

Il film è anche noto con il titolo Robinet sposa una dote.

Romanticismo

r.: Camillo De Riso - **s.**: Camillo De Riso - **f.**: Giacomo Farò - **int.** e **pers.**: Camillo De Riso (Papà Gaspard), Daisy Ferrero (Jolanda), Fanny Ferrari (la cameriera), Felice Matellio, Gentile Miotti, Dante Cappelli, Augusto Pozzone - **p.**: Film Artistica "Gloria", Torino - **v.c.**: 1812 del 13.12.1913 - **lg.o.**: due atti.

Iolanda, la figlia del droghiere Gaspard, è una accanita lettrice di storie avventurose: il suo ideale è un uomo temerario, dalla vita avvolta di misteri, come i protagonisti dei suoi romanzi, e non il modesto dottor Polpastrelli, tranquillo e pacato suo corteggiatore. Che però non è stupito, perché, d'accordo con papà Gaspard, egli si camufferà ora da ardito birbante, ora da emissario di società segrete, dando scalate a finestre ed altre scapestrataggini del genere, tali da incutere un sacro terrore nella fantasiosa fanciulla, la quale tira un sospiro di sollievo quando si accorge che sotto quelle spoglie v'è l'innamoratissimo Polpastrelli, e gli getta le braccia al collo, finalmente, facendo un bel rogo di tutti i suoi romanzi.
(dal volantino pubblicitario)

dalla critica:

«(...) Commedia semplice e briosa, dal riso che fa buon sangue: e mi sembra che anche il pubblico sia del mio parere.
Il De Riso, autore e inscenatore, fa sfoggio di tutta la sua comicità, assecondato magnificamente dal Cappelli, Metellio e Pozzone.
Sono quattro macchiette esilaranti, nelle quali ognuno spiega una comicità propria, fatta non soltanto di situazioni, ma di vera interpretazione artistica, fatta di sfumature e di finezze.
Dopo la missione scientifica che il cinematografo può assumere, e in certi casi assume, questo genere è quanto di meglio produce, quando ha per ausilio una Casa che tali produzioni incoraggia, e degli attori come i su menzionati, che sanno abbellire la comicità con arte non con artifizio. (...)»

A. Berton in «Il Maggese Cinematografico», Torino, n. 1, 10 febbraio 1914.

Il romanzo

r.: Nino Martoglio - **int.** e **pers**: Carmine Gallone (ing. Varaldi), Soava Gallone (Maria), Pina Menichelli (Armanda Varaldi), Augusto Mastripietri (Paolo Farneti), Paolo Sersale (Giorgio Villadoro), Eduardo D'Accursio (Renzo) - **p.**: Cines, Roma - **v.c.**: 611 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: 28.7.1913 - **lg.o.**: m. 707.

Giorgio Villadoro e Paolo Farneti sono stati compagni di collegio, poi si sono persi di vista. Anni dopo, Giorgio è un celebre romanziere, mentre Paolo, pur egli scrittore, non s'è affermato.
Oltre ad invidiare l'amico per i meriti letterari, Paolo odia Giorgio perché Armanda, la donna che ama, gli ha preferito l'altro. Paolo ordisce nei confronti della coppia, di cui si finge sempre amico, una serie di macchinazioni che coinvolgono anche il fratello di Armanda, ma quando tutto sembra accanirsi contro i tre incolpevoli, la giustizia punitrice svela gli intrighi di Paolo, il quale andrà incontro a un esemplare castigo.
(dalla pubblicità Cines, in «La Vita Cinematografica», Torino, n. 14, 31 luglio 1913)

dalla critica:

«Si sta facendo qualche passo avanti in linea di soggetti, e certo si è che, se si avesse un po' più di cura, si riuscirebbe nell'intento. Il *romanzo*, infatti, non è un lavoro disprezzabile, ma certamente sarebbe piaciuto di più se si fosse stati più larghi nel tratteggiare le scene e, soprattutto, nel non troncarle fuori posto. Troviamo infatti in certi punti l'assoluta mancanza di scene di collegamento con il soggetto ed è ciò che più è da rimproverarsi. La direzione artistica di questo lavoro è stata affidata al valoroso Nino Martoglio, che pare non si trovi troppo a disagio nella nuova arte prescelta, ma si intravvede che ancora non ha acquistata quella pratica necessaria occorrente a un direttore di scena; però siamo certi che in altri lavori potremo ritrovare nell'egregio direttore le eccelse doti che egli possiede. (...)
La Menichelli, nella parte di Armanda Varaldi ci ha dimostrato la sua buona volontà di far bene, ed in questo lavoro vi è in massima parte riuscita. (...) La parte dell'ing. Varaldi fu sostenuta con non troppa efficacia dal Galloni [sic], che in questo lavoro non esplica certo le sue migliori qualità artistiche. (...)»
G. Guerzoni in «La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica», Napoli, 20 agosto 1913.

«A picture that might have been taken from some elaborately planned novel. The plot is complicated, yet, after the first, few scenes, the story is clear and it holds the interest. One is not carried away by anything that happens, even by the wrecking of a bridge which is very realistic, except in the attitude of the players who stood near by. So, in the story, while it absorbs the mind waiting for the outcome of the tangle, there is very often a part that isn't believed. The backgrounds add to the value of the whole and there is much artistic quality in the arrangement and management of the scenes. On the whole, it is a good offering.»
«The Moving Picture World», New York, November 1, 1913.

nota:

La censura pretese la soppressione della scena in cui, «sotto il titolo 'tristi preparativi' si vede la protagonista che tenta il suicidio e, per i contorcimenti, cade dal letto.»

Il romanzo del magistrato

r.: Ubaldo Maria Del Colle - **s.**: Eugenio Perego - **int.** e **pers.**: Alberto A. Capozzi (Bouvier), Maria Gandini (Erika), Giovanni Enrico Vidali (Roberto Labroy) - **p.**: Pasquali e C., Torino - **v.c.**: 5050 del 2.11.1914 - **d.d.c.**: 4 aprile 1913 - **lg.o.**: m. 720 (due parti).

Il magistrato Bouvier è incaricato di una istruttoria su di un traffico di moneta falsa; ha sequestrato alcune banconote e le ha riposte nella cassaforte di casa sua. Sua moglie Erika ha un amante, Roberto, il quale, trovandosi in difficoltà finanziarie, chiede un prestito alla donna.

Erika, che non dispone del danaro, lo chiede alla propria sorella, che le assicura che l'indomani le darà la somma; ma Roberto deve pagare entro l'oggi, per cui Erika, che ha visto il marito riporre il danaro in cassaforte, prende quei soldi - che ignora essere falsi - e li dà a Roberto, sicura di poterli sostituire l'indomani con quelli della sorella.
Quando Roberto si reca in banca per ritirare la cambiale, il cassiere, constatato che i soldi sono falsi, lo fa arrestare.
L'indomani, a Bouvier vengono consegnati i soldi sequestrati in banca, che egli riconosce - avendone segnato la numerazione - per quelli che aveva preso con sé; poi scopre nella cassaforte i soldi buoni (quelli dati dalla sorella di Erika) e comprende tutta la manovra, che la moglie non ha la forza di negare.
La sua vendetta sarà terribile: farà condannare Roberto come falsario e alla moglie porge una rivoltella perché riscatti la sua colpa. Ma la sua coscienza si ribella: quando la moglie sta puntandosi l'arma alla tempia, egli gliela strappa e le indica la porta. La donna fugge via disperata.
Potrà il magistrato un giorno perdonare? Chissà!...
(da un volantino pubblicitario)

dalla critica:

«Dovremmo, per fare la recensione di questa film, ripetere quanto dicemmo di molti altri lavori dell'ottima Casa torinese. Questo *Romanzo del magistrato* è un altro passo verso un altissimo grado di perfezione, verso una superiorità assoluta, che nessuno oserà più contrastare o discutere.
Bellissimo il soggetto che ci mostra delle situazioni assolutamente nuove, pur senza staccarsi mai dal verosimile e dalla logica. Ottima l'interpretazione artistica da parte di tutti gli attori; eccellente, lussuosa la messa in scena, specialmente nella prima parte. Magnifica fotografia.»
Il rondone in «La Vita Cinematografica», Torino, n. 7, 15 aprile 1913.

«(...) Questo lavoro vien fatto segno a vere congratulazioni per la valente interpretazione di bravi artisti come il sig. A. Capozzi, il sig. Novelli Vidali e la gentil sig.na Gaudini [sic]. Buono il soggetto e la fotografia. (...)»
Renzago (corr. da Vercelli) in «La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica», Napoli, n. 261, 15 maggio 1913.

«Anche questo è un lavoro discreto. L'interpretazione è perfetta, ma non così la fotografia.»
«L'Illustrazione Cinematografica», Milano, n. 13, 5/10 luglio 1913.

Il film è conosciuto anche con il titolo Il romanzo di un magistrato.

Il romanzo di due vite

r.: Attilio Fabbri - **int.**: Pina Fabbri (Rosa/Zulda e la sua gemella Bianca), Fernanda Sinimberghi, Felicita Prosdocimi, Oreste Visalli, Livio Pavanelli, Aldo Sinimberghi, Paolo Cantinelli - **p.**: Milano Films, Milano - **v.c.**: 1581 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: novembre 1913 - **lg.o.**: m. 1132.

Proprio il giorno in cui festeggia con la sorella gemella il settimo compleanno, Rosa, figlia dei principi Spada, è fatta rapire da una zingara, Mirka, che tempo prima aveva perduto la figlia in un grave incidente causato dai cavalli del principe: Mirka custodisce il medaglione che la bambina porta al collo. Per la disperazione, la principessa Spada quasi impazzisce.
Quindici anni dopo, Rosa è diventata la zingara Zulda, che Mirka protegge dalla corte di un cattivo soggetto, Nardot: accanto a lei è cresciuto anche lo zingaro Momo, che l'ama. Nardot scopre la vera origine di Zulda: spera, sposandola, di diventare ricco e, con la complicità di Mirka, prima la rapisce e poi la porta con sé quando, con alcuni complici, si introduce nel castello del principe Spada per svaligiarlo. All'impresa partecipa però anche Momo, che riesce a sventare i piani di Nardot: mentre la principessa, riconoscendo in Zulda la figlia scomparsa e tanto cercata, ritrova la ragione, il bandito paga con la vita il suo infernale progetto; e Rosa può ricompensare la devozione di Momo accordandogli la propria mano.

dalla critica:

«Lo spunto per questo lavoro è tratto dalla leggenda che tutti gli zingari siano rapitori di bambini. Su questa trama si è ricamato un romanzo di avventure (...); le solite carovane zingaresche, i soliti maltrattamenti e le non meno solite parentesi amorose del clown o del pagliaccio paladino della ragazza bistrattata dal padrone del circolo o dalla megera sfruttatrice. Ad ogni modo la film è condotta con perizia e verosimiglianza ed eseguita artisticamente con cura; vi emergono la signora Fabbri, nella duplice veste delle principesse gemelle, l'una favorita e l'altra bistrattata dalla sorte (...). Messa in scena indovinata; fotografia impeccabile.»

Il rondone in «La Vita Cinematografica», Torino, n. 1, 7 gennaio 1914.

«Gli effetti di luci e di ombre che si ottennero nell'impressione di questa pellicola, hanno contribuito efficacemente perché il pubblico fosse soddisfattissimo della proiezione di questo film. Sembrerebbe che la Casa disponesse di un valentissimo tecnico, ed ora poiché noi sappiamo che la Milano rifugge da qualsiasi personale tecnico, dobbiamo convenire che qualcuno tra gli ottimi dirigenti della Casa conosca a perfezione l'Arte cinematografica per modo da poter sapientemente dirigere l'impressione delle pellicole.
Presentiamo i nostri complimenti.»

«L'Araldo della Cinematografia», Torino, n. 17, 25 dicembre 1913.

Il romanzo di Luisa

int. e **pers.**: Cesira Archetti (Luisa), Giuseppe Majone-Diaz (capitano Lovain), Attilio D'Anversa (Carlo Danvers), Alfonso Cassini (Tony), Giulia Cassini Rizzotto (Liliana) - **p.**: Roma Film, Roma - **v.c.**: 5409 del 23.11.1914 - **d.d.c.**: gennaio 1913 - **lg.o.**: m. 850.

Il capitano Lovain è contrario all'amore di sua figlia Luisa per Carlo Danvers, ma i due innamorati si incontrano lo stesso. Un giorno Carlo si lascia prendere al laccio dalle grazie di una bella donna, Liliana, e dimentica presto le promesse fatte a Luisa. Ma alcuni mesi dopo riceve

da quest'ultima una lettera in cui la giovinetta lo avverte di essere in attesa di un figlio e di essere pronta a vivere con lui. Seguendo il consiglio degli amici, Carlo invece le manda una lettera di addio. Costretta a confessare la propria colpa al padre, Luisa viene cacciata di casa; trova lavoro in una sartoria, ma quando la direttrice scopre il suo stato, la licenzia.
Finalmente Luisa mette al mondo una bambina, Boby, e va quindi a vivere con un clown, Tony, mosso a compassione per la sua sorte.
Sette anni dopo, nella piazza di un villaggio dove il circo di Tony sta dando spettacolo, Luisa incontra di nuovo Carlo, che la vita scioperata ha ridotto in miseria (è appena uscito di prigione) e che è ora di nuovo attratto dalla donna che ha reso madre; per starle vicino si fa assumere nel circo e ben presto riesce a risvegliare in lei l'antica passione.
Un giorno Tony sorprende i due amanti nel proprio camerino e, furioso, li minaccia con una rivoltella; ne segue una colluttazione, in cui Tony rimane gravemente ferito: al personale del circo accorso nasconde la verità, dice che, giocando con l'arma carica, ha inavvertitamente esploso un colpo; e, dopo aver appreso che Carlo è il padre di Boby, dà il suo perdono a Luisa e muore.

Il romanzo di Maddalena

int.: Maddalena Céliat, Stefano Bissi, Lola Visconti-Brignone - **p.**: Film d'Arte Italiana, Roma - **v.c.**: 1351 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: 2.11.1913 - **lg.o.**: m. 910 (tre parti).

Passeggiando per le stradine malfamate di Trastevere, il pittore Augusto Jandella scopre nella commessa di un negozio, Maddalena, una bellissima modella, le fa il ritratto e se ne innamora. La coppia vive felice e senza pensieri, dividendosi tra il lavoro e il piacere. Ma un giorno si trovano senza soldi, il pittore non riesce a vendere i suoi quadri e Maddalena, abilmente circuita da un ambiguo maestro di ballo, Ademaro Riga, impara a ballare e diventa una stella del varietà. Intanto Jandella ottiene a sua volta successo con il ritratto di Maddalena, esposto in una mostra, e il commendator Rostri, che è diventato il protettore di Maddalena, la mette in grado di acquistare il quadro. Il pittore, quando scopre chi è l'acquirente della sua opera, ritrova la sua passione per la ragazza che l'ha ispirato, la gelosia lo porta alla disperazione e ha un raptus di follia, durante il banchetto in cui con gli amici sta festeggiando il suo successo. Ma l'amore sincero non muore: Maddalena ritornerà con Augusto.
(dalla scheda del film, depositata in Francia dalla Film d'Arte Italiana)

dalla critica:

«Il film *Il romanzo di Maddalena* attirò al Cinema Pathé numeroso pubblico, ch'ebbe campo d'ammirare i progressi nel campo cinematografico italiano.
La film commuoventissima è stata ammirata anche per la buona interpretazione da parte di artisti molto bravi.»

Manlio Rosa (corr. da Macerata) in «Il Maggese Cinematografico», Torino, n. 14, 10 novembre 1913.

«*Il romanzo di Maddalena*, ossia *Non ci sono ricchezze che uguaglino l'amore* (Film d'Arte Italiana) è una commedia bene eseguita, accurata; ricca la messa in scena.»

Lux (corr. da Malta) in «La Vita Cinematografica», Torino, n. , 14 giugno 1914.

«[Il film] illustra un episodio anche troppo frequente nella vita reale (...). Vi sono scene che commuovono; qualcuna che interessa abbastanza; in generale il lavoro è discreto ed il pubblico non s'annoia non ostante il troppo lungo metraggio.»
«L'Araldo della Cinematografia», Torino, n. 12, 15 novembre 1913.

Il romanzo di papà Thomas

p.: Milano Films, Milano - **v.c.**: 493 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: 10.8.1913 - **lg.o.**: m. 648.

dalla critica:

«Nella prima parte non desta molto interesse perché illustra cose molto comuni della vita; nelle ultime parti è più interessante, però meno reale.
Le panoramiche non abbellano questo lavoro che ripete troppe vedute di mare, spesso uguali, e sempre molto comuni.»
«L'Araldo della Cinematografia», Torino, n. 5, 8 settembre 1913.

Il romanzo di una monaca

p.: Film d'Arte Italiana, Roma - **d.d.c.**: aprile 1913 - **lg.o.**: m. 375.

Il conte di Sorano, stanco dell'incompatibilità di carattere che esiste fra lui e sua moglie, si decide a partire conducendo seco le sue due figlie. La contessa onde evitare uno scandalo, cerca l'oblio in un convento.
Passano diversi anni... Maria ed Eugenia sono divenute due belle giovani e Maria, la minore d'età e più cara al padre, è fidanzata ad un giovane diplomatico, Enrico Donato. Ma il padre vede con dolore che il giovanotto s'innamora di Eugenia, l'altra figlia sua. Onde non turbare la felicità della sua preferita, il conte manda Eugenia in un convento, nel quale la giovanetta trova, all'insaputa del padre, la madre sua diventata badessa.
Nel momento solenne di pronunciare il voto, Eugenia ha uno scatto di ribellione. La madre badessa, sebbene le dispiaccia separarsi dalla figlia, le rende la libertà e Maria, avendo compreso che Enrico preferisce Eugenia, si sacrifica per la felicità della sorella.
(«Rivista Pathé», Milano, 30 marzo 1913)

Rosso vincente

int. e **pers.**: Amleto Novelli (marchese Gastone Embrici) - **p.**: Cines, Roma - **d.d.c.**: 7.4.1913 - **lg.o.**: m. 324.

«Il marchese Gastone Embrici è un giocatore impenitente: ha per amante la graziosa Frou-Frou, ma è innamorato della contessina Ines Delfi, il cui padre sarebbe anche disposto a concedergli la mano, se non fosse per la passione del gioco e l'altra donna.
Gastone comincia col congedare Frou-Frou, dichiarandosi malato e bisognoso dell'aria pura della riviera, ma sceglie come luogo di cura Portofino, dove c'è un casinò.
Il conte Delfi, vedendo la figlia soffrire d'amore, la conduce a Portofino, per farle constatare de visu la fedeltà di Gastone, che naturalmente sta giocando e perdendo, puntando sul rosso.
Vedendo arrivare i due, Gastone si alza dal tavolo, lasciando i gettoni sul rosso, fingendo che non siano i suoi. E il rosso stavolta comincia a uscire, ogni volta moltiplicando la vincita mai ritirata. Gastone non resiste e si precipita a raccogliere una vincita favolosa. Con la quale, oltre a liquidare definitivamente Frou-Frou con un ricco regalo, potrà anche rinunziare del tutto alle emozioni del tavolo verde e dedicarsi alla bella Ines.»
(«La Vita Cinematografica», Torino, n. 6, 30 marzo 1913)

La ruota della fortuna

int. e **pers.**: Alberto A. Capozzi (James), Cristina Ruspoli (Elena), Giovanni Enrico Vidali (Chauvertin) - **p.**: Pasquali e C., Torino - **v.c.**: 401 del 1.12.1913 - **lg.o.**: m. 1047 (tre atti).

Il banchiere Chauvertin è solito rischiare in Borsa, ma questa volta la sua fortuna s'è completamente dissolta; per far fronte ai debiti, s'appropria di una somma del suo socio Ducroz, il quale è innamorato della nipote di Chauvertin, Elena, che è fidanzata con il segretario di quest'ultimo, James. Ducroz chiede a Chauvertin, se vuole evitare la denunzia, di favorirgli le nozze con la nipote. La prima cosa da fare è eliminare James: Chauvertin fa in modo che il giovane venga accusato, e poi condannato ai lavori forzati, per il furto che lui stesso ha commesso.
James riesce a evadere, deciso a dimostrare la propria innocenza: gira per la città, poi s'addormenta, stanco, presso un casinò. Una coppia che ha vinto molto, lo scambia per un mendicante e gli mette una moneta d'oro nel cappello, moneta che sarà rubata da Pierreval, un tale che invece ha perso tutto, ma che con quella moneta, giocando di nuovo, vince una fortuna. E saprà ricompensare l'ignaro derubato; lo condurrà con sé al Grand Hôtel, dove James incontra Elena che, per evitare le nozze con Ducroz, s'è impiegata come guardarobiera.
Tutti insieme tendono una trappola a Chauvertin, che confessa le proprie colpe, scagionando James.
Un anno dopo, al bambino nato dalle nozze tra James ed Elena, Pierreval farà un regalo: la moneta d'oro che gli ha portato fortuna.

dalla critica:

«The most important quality of any picture is its story; but the important quality of any story comes from its characters, whether we are attracted to them and can love them or not. (...) In this picture, which is in four parts, and which in outline follows a well recognized and acceptable formula, there are several new and quite freshly interesting incidents. (...)
The public has been finding excellent acting in these Pasquali films and this offering exemplifies the thing that makes many people prefer pictures to plays, for in the pictures even in small roles and with a large cast, the players are more apt to go through their business with convincing humanity and be natural. This counts for a good deal. Also the photography, whether it shows moonlit waters or interiors, is artistic and pleasing. There was plainly no stint of money in the making of the sets. One hardly notices these in any picture, set by set, when they are natural; but the impression comes that we are familiar with the ins and outs of the hotel or the grounds around some dwelling. This helps to give continuity and naturalness to the story. (...)»
Hanford C. Judson in «The Moving Picture World», New York, January 10, 1914.

frasi di lancio in Francia:

«Ce film est une transition entre le roman et le drame. La succession variée et continue des scènes mouvementées et émotionnantes n'eclipse pas, mais elle fait bien mieux ressortir une charpente passionelle et robuste: un fait vrai de vie réelle et vécue.»

La rupe del Malconsiglio

int. e **pers.**: Amleto Novelli (Totò il buttero), Enna Saredo (Nina), Mariano Bottino, Attilio Rapisarda - **p.**: Cines, Roma - **v.c.**: 4502 del 22.9.1914 - **d.d.c.**: 3.2.1913 - **lg.o.**: m. 767.

«Totò, buttero della campagna romana, e Nina, contadina, lavorano al servizio di un nobile signore: tra loro è sorto un idillio suggellato da un giuramento di eterno amore sotto la celebre rupe del Malconsiglio. Insieme sventano un furto alla proprietà del padrone, facendo arrestare i due ladri.
Un giorno, durante una partita di caccia con l'arco organizzata dal padrone, Nina viene ferita da una freccia. Il suo padrone la porta nella villa per medicarla e, affascinato dalla sua bellezza, se ne innamora e le chiede di sposarlo. Nina, stordita dal lusso e dalla gentilezza del padrone, accetta, dimenticando il giuramento fatto a Totò.
I due ladri, usciti di prigione, hanno un solo desiderio: vendicarsi di Totò, e danno fuoco alla villa, facendo in modo che i sospetti cadano sull'incolpevole buttero. Totò viene arrestato e condannato a una lunga prigionia.
Anni dopo, quando più nessuno si ricorda dell'umile servo ingiustamente condannato, Totò esce di prigione e si vendica della donna che l'ha abbandonato: attirata Nina sulla rupe del Malconsiglio, la uccide, poi si suicida.»
(«Bulletin Hebdomadaire Aubert», Paris, n. 80/1913)

dalla critica:

«È la giusta vendetta di un buttero, tradito nel suo amore. Scene di una passionalità estrema, senza cadere nell'esagerato e nello sconveniente; drammi veri e potenti dell'anima insomma.»
Walter Smith in «La Cinematografia Italiana ed Estera», Torino, n. 145, 5 febbraio 1913.

nota:

La censura pretese la soppressione di «tutte le scene finali, svolgentesi sotto i titoli: "L'agguato" e "Nina, vieni alla quercia sulla rupe del Malconsiglio. Da sola".»

Sacra bandiera

int.: Adele Bianchi Azzariti - **p.**: S.A. Ambrosio, Torino - **d.d.c.**: 14.3.1913 - **lg.o.**: m. 217.

dalla critica:

«[Al Cinematografo della Meridiana di Torino] *Sacra bandiera* dell'Ambrosio, scene ben degne di ogni cuore di patriota! Non si può certo dire che l'insieme sia impeccabile, ma vi sono molte cose belle, ben fatte e destinate ad essere ovunque apprezzate.»
P. (corr. da Torino) in «L'illustrazione Cinematografica», Milano, n. 6, 20/25 marzo 1913.

Sacrificio

r.: Oreste Gherardini - **p.**: Volsca Films, Velletri - **v.c.**: 5631 del 26.12.1914 - **d.d.c.**: gennaio 1913 - **lg.o.**: m. 743.

Nella casa di Oscar e Celeste e dei loro figlioletti regna la serenità, finché un giorno Oscar non cade malato: si tratta di tisi e le prescrizioni del dottore sconsigliano fermamente qualsiasi contatto con i familiari. Per non impensierire la moglie, Oscar va a curarsi senza informarla del suo male.
Il marchese Albrighi, che da tempo si era invaghito di Celeste, senza che la donna gli dia la minima speranza, notando l'assenza del marito, rinnova con maggiore veemenza la sua corte; ad un

certo punto arriva ad instillare nella donna il sospetto che il marito la tradisca e, dopo aver seguito di nascosto Oscar, crede che lo studio del medico curante sia il luogo dell'adulterio. Albrighi propone allora alla donna un infame ricatto: le rivelerà il luogo purché lei diventi la sua amante. Celeste accetta, ma quando entra nella casa che dovrebbe essere il luogo dei convegni amorosi del marito, lo trova sul lettino del medico, in crisi violentissima: le morirà tra le braccia. Il nefando marchese viene scacciato sdegnosamente, poi Celeste prende dei fiori, li sparge sul suo Oscar e ricade su di lui, affranta dalla disperazione.
(da un programma di sala)

dalla critica:

«[Al cinema S. Marco di Venezia] *Sacrificio* della Volsca, che tanto piacque per la drammaticità del soggetto e per la valentìa degli artisti.»
Gino Spica (corr. da Venezia) in «L'Illustrazione Cinematografica», Milano, n. 3, 5/10 febbraio 1913.

frase di lancio:

«Grandioso dramma psicologico a lungo metraggio - viraggi e coloriture.»

Il film è anche noto con il titolo Sacrificio.

Il salto del lupo

s.: Nino Martoglio - **int.** e **pers.**: Amleto Novelli (Giovanni, il "Lupo"), Enna Saredo (la castellana) - **p.**: Cines, Roma - **v.c.**: 4343 del 16.9.1914 - **d.d.c.**: gennaio 1913 - **lg.o.**: m. 922.

«Sulla torre del Grifo, ai piedi dell'Etna, c'era un castello appartenente a un vecchio barone e a sua figlia, una giovane bella e delicata, un fiore raro. Nel paese, invece, v'erano solo uomini rudi e violenti contadini o pastori: tra questi, Giovanni, detto il "Lupo", forte, coraggioso, generoso e amato dalle donne, mentre gli uomini lo odiano. Lupo è segretamente innamorato della castellana e anche lei, che lo ha visto spesso compiere atti d'eroismo e di pietà, ne è amorosamente presa. Per farsi perdonare di aver portato un fagiano morto alla castellana, che è rimasta turbata, Lupo decide di catturarne uno vivo, ma viene sorpreso dai guardacaccia e arrestato come bracconiere. Fugge e si dà alla macchia. I paesani, per vendicarsi di qualche infedeltà coniugale e per liberarsi completamente di Lupo, fanno a gara nell'incolparlo di tutti i crimini possibili, tanto che la polizia arriva a mettere una taglia per la sua cattura, vivo o morto.
E allora il paese si scatena: scoperto che si è rifugiato in una grotta che ha un'altra uscita su di un burrone, decidono di bloccarne l'entrata col fuoco per costringerlo a gettarsi nel vuoto.
La castellana corre ad avvertirlo e giunge stremata, ma troppo tardi. Affacciato sull'abisso, Lupo implora di salvare almeno lei. I paesani rispondono che spegneranno il fuoco all'entrata solo dopo che lui si sarà gettato nell'abisso. Lupo, dopo aver abbracciato la donna, si lancia nel vuoto.
Da allora quel luogo venne chiamato "il salto del lupo".»
(«Le Courrier Cinématographique», Paris, n. 53, 27 décembre 1912)

dalla critica:

«*Il salto del lupo*, della Cines, è una bella e piacevole pellicola, penetra facilmente l'animo degli spettatori e li commuove; è una film di incontestabile valore per contenuto e per genialità di forma.»
Myriam (corr. da Trieste) in «La Vita Cinematografica», Torino, n. 7, 15 aprile 1913.

«A two reel special offering that has a good deal to commend it among the other releases of the day; yet it was guyed during the first reel. The exhibitor stopped us as we were entering the theatre to tell us that it was not worth reviewing. The only trouble with it is that the story is very old style and ultra-romantic. It is acceptably acted, perfectly staged in unusually interesting backgrounds, and is well photographed. It has a moment of breathless thrill at the end, when the hero voluntarily throws himself over a cliff near the foot of which we stand - we see the dummy fall all the way. The act is done to save the heroine. We ourselves enjoyed it.»
«The Moving Picture World», New York, May 3, 1913.

Il salvadanaio di Polidor

r.: Ferdinand Guillaume - **int.** e **pers.**: Ferdinand Guillaume (Polidor) - **p.**: Pasquali e C., Torino - **v.c.**: 1154 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: agosto 1913 - **lg.o.**: m. 178.

Breve comica proiettata come complemento di programma.

Il film è anche noto con il titolo Polidor e il salvadanaio.

Sangue gitano

p.: Cines, Roma / Film de Arte Español, Barcelona - **v.c.**: 612 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: 28 agosto 1913 - **lg.o.**: m. 636.

«Pablo, aitante torero, è innamorato di Lola, una bella gitana, che ricambia appassionatamente il suo amore. Ma quando Pablo conosce Micaela, la vezzosa figlia di Don Pedro, l'allevatore di tori, non sa resistere al suo fascino casto e soave.
Lola non sa rendersi conto della freddezza che nota in Pablo: sarà Paquillo, un altro torero,

invidioso della fama e dei trionfi di Pablo, ad aprirle gli occhi, dicendo che alla prossima corrida di Pablo "brinderà il toro" (dedicherà l'uccisione del toro) a Micaela. Fremente di gelosia, Lola si reca alla corrida e quando vede Pablo, trionfante del toro, rivolgersi a Micaela, lo ferisce con una pugnalata. Lola poi si pente e supplica il perdono di Pablo, il quale la scaccia impietosamente.
Umiliata e disperata, Lola cerca allora di vendicarsi della rivale: si reca a casa di Micaela e le grida il suo odio, facendo inavvertitamente cadere una lampada che darà fuoco alla casa.
I gendarmi l'arrestano, mentre Pablo e Micaela si abbracciano, pregustando la felicità che l'avverso destino ha negato alla disgraziata gitana.»
(«La Vita Cinematografica», Torino, n. 14, 31 luglio 1913)

dalla critica:

«Piace come esposizione abbastanza fedele dei costumi spagnoli; ma la parte artistica non è riuscita nell'interpretazione, che dovrebbe essere molto più emozionante.»
«L'Araldo della Cinematografia», Torino, n. 4, 26 agosto 1913.

«Sarebbe il debutto in Egitto del teatro spagnolo della Cines. Ed invero come debutto non fa punto onore alla simpatica Casa romana. (...) Mi è doloroso dover dire che la *Rivalità di Gitana* è stato soltanto tollerata dal pubblico dell'Iris, che se non ha fischiato è perché la Direzione ha cercato di rilevare la film facendola accompagnare da un'orchestra degna del maggiore encomio. Dal punto di vista tecnico, la film vale ancora meno di nulla, si vede che l'operatore che ha preso le fotografie era un semplicissimo amatore. Dal lato artistico nulla di straordinario. Peccato.»
Rag. G. Campagna (corr. da Alessandria d'Egitto) in «La Vita Cinematografica», Torino, n. 17, 15 settembre 1913.

«(...) Speravamo qualche cosa di meglio.»
Joaquim M. Abella (corr. da Barcellona) in «L'Illustrazione Cinematografica», Torino, n. 17, 5/10 settembre 1913.

«It is an especially delightful picture, because it deals with a fiery-blooded race in two of their native games, love-making and bull-fighting. (...) Spanish actors are employed and Spanish scenery is evident throughout it. The scenes, situations and effects are all worked out differently that we have been used to witnessing them, undoubtedly according to the Spanish principle. They have all the fire and atmosphere of this Southern country in them, and assist to tell a convincing story. (...) A very splendid view of the arena in which the bull-fight is held is given, showing its thousands of people, also the streets peculiar to Spain and also the houses of this country, with their barred windows, along which white roses twine their course. The picture is well acted and tells an interesting story.»
C. J. V. in «The Motion Picture News», New York, October 25, 1913.

frase di lancio negli Stati Uniti:

«A Charming, Highly Entertaining Story of That Great Spanish Institution - the Bull Fight.»

nota:

Primo film della serie girata in Spagna dalla Cines, con la collaborazione anche di attori iberici.

Satanasso

r.: Achille Consalvi - **int.**: Claudia Zambuto, Gero Zambuto - **p.**: Aquila Films, Torino - **v.c.**: 2098 del 31.12.1913 - **lg.o.**: m. 1220/1820.

dalla critica:

«L'Aquila Films ci ha presentato un suo capolavoro appartenente al "ciclo d'oro" lungo 3000 metri! Ebbene, sono davvero spiacente, ma per me il *Satanasso* (è questo il titolo del capolavoro) non è da ascriversi che al "ciclo di piombo", perché come piombo grava sulle persone che per mala ventura capitano a digerirsi quei non sullodati 3000 metri!...
Uscendo di metafora, dirò che *Satanasso* non è altro che uno dei soliti drammoni pasticci di questa Casa, impastati di avventure ultra-rocambolesche, a base di delitti, inseguimenti, arresti, revolverate, fughe, scoppi di bomba, ecc. e chi più ne ha... ne metta.
C'è però una differenza (trattandosi di un capolavoro del ciclo d'oro): in *Satanasso* si è raggiunto il non plus ultra della inverosimiglianza, come ad esempio: Satanasso cade da una considerevole altezza e se la cava con un semplice svenimento, così che subito dopo corre come un qualsiasi Pietro Durando [sic, ma Dorando Pietri!]; Satanasso si precipita da un treno in piena corsa e non si torce neanche un capello, così che lo vediamo un attimo dopo nuotare come un balenotto; Satanasso coi suoi compagni, con tanto di frac mentre assistono da un palchetto di proscenio alla rappresentazione dell'*Otello* al teatro dell'Opera di Parigi, ad un tratto si mascherano e rapiscono Desdemona dalle braccia di Otello, senza che nessuno sappia e possa impedirlo! Satanasso, dopo... ma basta, per Dio! Domando solo all'assennatezza dei dirigenti l'Aquila Films se essi credono di gabbare il pubblico e fargli trangugiare questi po' po' di pasticci; il quale pubblico però ride invece e prende così in giro i lavori di questa Casa.»

Eliseo Demitry in «La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica», Napoli, n 267, 31 gennaio 1914.

«L'Aquila si mantiene fedele al suo programma: colpi di scena impreveduti, briganti e poliziotti, coltellate e dinamite, talvolta esagerazioni che ci fanno sorridere (come ad esempio il rapimento di Liliana dal palcoscenico ove canta dinnanzi ad una folla di spettatori!). Ma notiamo una sempre crescente ricchezza di messa in scena e una interpretazione accurata (specialmente per i due Zambuto). Non manca il favore del pubblico, il quale ha un debole per questo genere di lavorii. L'avv. Pugliese è un profondo conoscitore della psicologia del pubblico!»

Max (corr. da Torino) in «Film», Napoli, n. 1, 2 febbraio 1914.

«Le mirabolanti rocambolsche avventure di Satanasso hanno ispirato un film assai emozionante ed abbastanza interessante a malgrado delle infinite inverosimiglianze; tale insomma da costituire la delizia dei militari di bassa forza e delle loro dame, lavoratrici della cucina. (...) Non posso non abbastanza deplorare che una casa cinematografica italiana non sappia e non voglia fare agire che personaggi stranieri in luoghi stranieri. Forse che l'Italia non possiede abbastanza bricconi degni di storia e di film?»

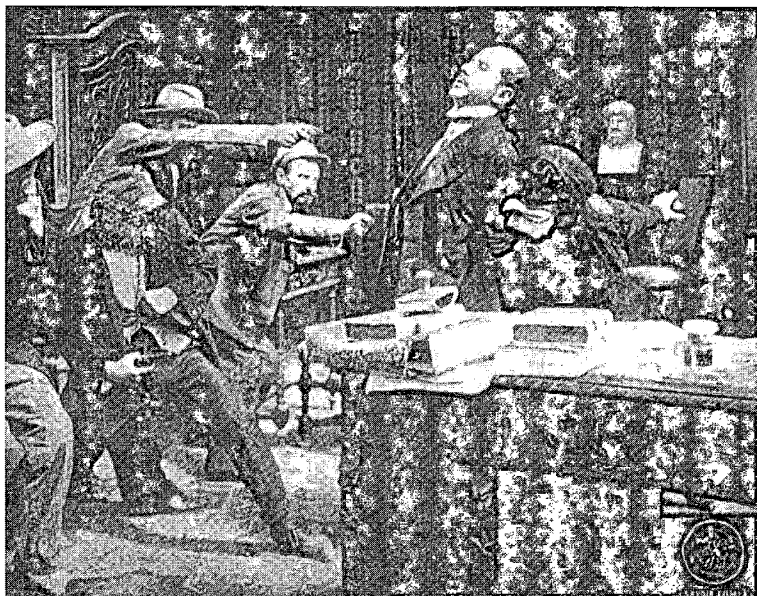
E. Bersten in «Il Maggese Cinematografico», Torino, n. 5, 10 marzo 1919.

nota:

Al film, noto anche con il titolo Il testamento di Liliana, *la censura impose la soppressione della scena in cui i banditi, per rapire l'attrice, diffondono il terrore nel teatro.*

Satanella

r.: Alberto Nepoti, Ubaldo Maria Del Colle - **int.** e **pers.**: Adriana Costamagna (Satanella), Giovanni Spano (l'usuraio Iacob), Antonio Bonino (Martin Fierro), Arturo Garzes (Lord Felton), Mario Roncoroni (Lord Humphrey), Alberto Nepoti, Armanda Bonino, Ubaldo Maria Del Colle - **p.**: Savoia Film, Torino - **v.c.**: 1605 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: ottobre 1913 - **lg.o.**: m. 800/1137 (tre parti).

«La figlia del bandito Martin Fierro, ucciso dalla polizia, viene adottata da Lord Felton, un filantropo che vuole dimostrare come una buona educazione possa prevalere sugli istinti delle tare ataviche. Infatti, la ragazza cresce bene e, alla morte di Lord Felton, prosegue nell'opera del padrino in maniera molto generosa, al di sopra delle modeste sostanze ereditate dal padre adottivo.
Infatti, per procurarsi le ingenti somme che destina alla beneficenza, lady Felton di notte diventa Satanella, rubando ai ricchi per distribuire ai poveri.
Per aiutare una povera donna che è stata rovinata dall'usuraio Iacob, Satanella decide di riprendere il maltolto, ma nella cassaforte di Iacob trova solo dei documenti che rivelano come

Satanella

l'usuraio sia un traditore del suo paese; li prende e lascia una lettera: se vuole riavere i documenti, prepari una forte somma. A mezzanotte verrà a ritirarla.
Iacob s'apposta con dei complici, sicuro di catturare la misteriosa Satanella, ma questa, dopo aver buttato una bomba fumogena nella stanza, scappa col danaro: consegna poi i documenti alla polizia e Iacob verrà arrestato, mentre Satanella scompare attraverso una porta segreta.»
(«Film-Revue», Paris, novembre 1913)

«That M.lle Costamagna is a talent actress in every sense of the word cannot be denied. Her versatility is wonderful. She is a beautiful woman, with mobile features and has the God-given power of transforming them at will. She assumes several characters gracefully. Her magnetism is enticing and causes thrills to stir the blood of the virile spectator. The lighting of the numerous scenes is beautifully done and perfect in photography. Few faults can be found in any way with plot and production. The acting is superb on the part of the whole cast. The actor who portrayed the role of the money shark deserves special mention for his great, artistic work in impressing without undue effort. (...) The costuming and character makeup of the entire cast in this picture can easily be held up as a criterion to many other producing companies.»

Harry W. DeLong in «The Moving Picture World», New York, March 28, 1914.

Scacco matto

r.: Arturo Ambrosio - **int.** e **pers.**: marchese Pallavicino (conte Roberto di Vallombrosa), sig.na Vitale (Giorgia), Ettore Frigerio (Remo d'Almirante), Carlo Denina (Don Gabriele), Leo Monticelli (duca di Montefalco) - **p.**: S.A. Ambrosio, Torino - **p.v.**: Torino, Teatro Regio, 10 maggio 1913 - **lg.o.**: m. 444.

«Il conte Roberto di Vallombrosa, vedovo, perfetto gentiluomo con l'hobby degli scacchi, di cui si vanta campione, parte per un viaggio di piacere, affidando la figlia Giorgia agli zii. Giorgia ha modo di conoscere un ufficiale di marina, Renato d'Almirante, e tra una festa ed una gita, i due si innamorano. V'è però un problema: il padre di Giorgia, così generoso per sé, per il gioco e per i viaggi, non ha ancora assegnato, come è opportuno, una dote conveniente alla figlia. Allora gli zii di Giorgia organizzano una partita a scacchi tra Roberto e Renato, ancora non conosciuto dal padre di Giorgia e che viene presentato sotto falso nome, come campione scacchistico. La posta è fortissima, ma Roberto, piccato nel suo orgoglio, accetta la sfida, perdendo la partita (anche perché lo zio di Giorgia ad un certo punto lo distrae). Al momento di saldare la posta, Renato rifiuta il danaro come vincita: lo accetterà solo come dote della sua futura moglie. Roberto, commosso, perdona lo scherzo e dona la sua benedizione alla coppia.»
(dal manifestino del film)

Scacco matto

dalla critica:

«Commediola semplice, ma organica. Qualche piccola inverosimiglianza, ma non tale che franchi la spesa di rilevarla. (...) Passiamo all'interpretazione: linea più, linea meno, come arte, come possesso di scena, come spontaneità, questi attori improvvisati non hanno nulla da imparare dai soliti professionisti. Qualche cosa da vendere invece: della maggiore disinvoltura. Non sono degli artisti, come qualcuno li avrà decantati, ma dei dilettanti di valore, sì.
Noto il marchese Pallavicino, buon *generico primario*, deciso nella sua interpretazione. Ha il debole di presumersi invincibile giocatore di scacchi, dice il manifestino. Se volesse fare una grossa scommessa anche con me, gli darei mezza scacchiera di vantaggio e due tratti, anche senza gli scherzi del suo amico Leo Duca di Montefalco (Leo Monticelli), un attore brillante, molto disinvolto, che ha la virtù, insolita nei dilettanti, di non caricare la parte. (...)
Le signorine non sono da meno dei signori. Tengono il loro ruolo con disinvoltura e sicurezza. (...) Per di più, in qualche scenetta spiritosa, in quella della maestrina di musica, per es.: la contessina Giorgia ha tre belle qualità. Sa magnificamente pattinare; sa stare a cavallo ed è un'attrice filodrammatica molto fine. Ha pure un'altra qualità... Ma quella la vedono tutti e chissà quante volte se la sarà sentita ripetere. Dovrei dirla *bella* io? (...)»

A. Berton in «Il Maggese Cinematografico», Torino, n. 4, 10 giugno 1913.

«[La film] assume proporzioni di azione e di... metraggio! eccezionali. In essa vi sono punti di straordinario movimento, novità e azioni e grandissima eleganza. Non pochi fra gli attori hanno adempiuto più che egregiamente al loro compito cooperando così al buon successo della lodevole iniziativa.»

«Il Maggese Cinematografico», Torino, n. 2, 10 maggio 1913.

nota:

Si tratta di un film, alla pari dell'altro, Scambio di cappotti *[V.], realizzato nell'ambito di una attività benefica dovuta al patriziato torinese, che si rivolse alla società Ambrosio e di cui lo stesso Arturo Ambrosio curò le riprese. I due film vennero presentati il 10 maggio del 1913 in unica rappresentazione al Teatro Regio, presente, come scrissero all'indomani i quotidiani piemontesi, «la più eletta società torinese» e sotto il patronato della principessa Letizia di Savoia. Non risultano altre proiezioni pubbliche dei due film.*

La scala di Fricot

int. e **pers.**: Armando Pilotti (Fricot) - **p.** S.A. Ambrosio, Torino - **v.c.**: 593 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: agosto 1913 - **lg.o.**: m. 87/96.

«Fricot fa l'apprendista imbianchino: il suo capomastro gli ordina di andare a prendere una scala in un altro punto della città e Fricot, per evitare di doversela caricare sulle spalle, ha la bella idea di attaccarla al paraurti di un'automobile, facendosi poi scarrozzare dall'ignaro autista.
Saranno tali e tanti i danni che questo singolare trasporto provocherà, da indurre i malcapitati passanti, coinvolti nei vari disastri, a farla pagare cara e amara sia a Fricot che all'incolpevole autista.»
(«Erste Internationale Film-Zeitung», Berlin, 16 August 1913)

Il film è anche noto con il titolo Fricot e la scala.

Scambio di cappotti

r.: Arturo Ambrosio - **int.** e **pers.**: conte Guido di Castelvecchio (Triboulet), marchese Paolo Thaon di Revel (conte di Rougevin), contessa Rosetta Beccaria Incisa (marchesa de la Perause), Ettore Frigerio (Alfredo), donna Paola Moricani (Violetta), Ferdinando Perrone di San Martino (il Maggiore) - **p.**: S.A. Ambrosio, Torino - **p.v.**: Torino, Teatro Regio, 10.5.1913.

dalla critica:

«È quello che ho detto per *Scacco matto*, dovrei dire per *Scambio di cappotti*. Nell'insieme bene (...). Quel Triboulet, per esempio, chi lo direbbe il conte Guido di Castelvecchio. E con non meno disinvoltura ed efficacia se la cavarono il marchese Thaon di Revel, un bel tipo di miope; ed il nipote Alfredo.
Nelle loro particine, efficaci donna Paola Moricani e la contessa Rosetta Beccaria Incisa. Bel tipo di maggiore il barone Perrone di San Martino.
In conclusione, ho finito per lodare, come si usa in simili circostanze... da altri critici che non siano il sottoscritto, il quale per affermare che in realtà gli attori si meritano la sua approvazione, dichiara che sarebbe ben lieto di averli interpreti di qualche suo lavoro.»
A. Berton in «Il Maggese Cinematografico», Torino, n. 4, 10 giugno 1913.

nota:

Per altre notizie sul film v. Scacco matto.

Il film è anche noto con il titolo Le sorprese di un cappotto.

Le scarpe nuove di Kri Kri

int. e **pers.**: Raymond Frau (Kri Kri) - **p.**: Cines, Roma - **v.c.**: 8597 del 17.4.1915 - **d.d.c.**: 12 maggio 1913 - **lg.o.**: m. 65/90.

**«Kri Kri inaugura un nuovo paio di scarpe e cammina con molta precauzione perché non vuole che si sporchino: passo lento e circospetto, sguardo fisso sul selciato onde evitare angoli sudici e schizzi di fango imprevisti.
Ma comincia a nevicare: e i gioiosi fiocchi bianchi, tanto amati dai fanciulli, sono invece la disperazione del povero Kri Kri, costretto a fare degli sforzi inauditi per non inzaccherarsi, tanto da compromettere il proprio equilibrio. Ma, per quanto si adoperi in esercizi acrobatici e grottesche contorsioni, non c'è niente da fare: scivolerà sulla neve e le scarpe gli si sfileranno dai piedi, subito raccolte da un fugace malandrino.
E il povero Kri Kri rimarrà scalzo e bagnato.»
(«Bulletin Hebdomadaire Aubert», Paris, n. 94, 1913)**

Lo scherno feroce

r.: Roberto Danesi - **int.** e **pers.**: Totò Majorana (padron Totò), Enrico Fiori (il servo), Gian Paolo Rosmino (il fratello di padron Totò), Azalea Mazzoni (la moglie di padron Totò) - **p.**: Savoia Film, Torino - **v.c.**: 405 del 1.12.1913 - **d.d.c.** giugno 1913 - **lg.o.**: m. 500 (due parti).

In una fattoria della campagna romana, padron Totò è duro e prepotente con i dipendenti: egli è tenero solo con suo fratello, Paolo, mentre è molto geloso della moglie Lea. Un servo della fattoria, Enrico, è arrabbiato col padrone e ammira invece Lea, che è lusingata dei suoi sguardi. Durante una festa paesana, Enrico sfida il padrone a un gesto coraggioso, a entrare di notte nella masseria di padron Luigi, custodita da sei mastini. Totò accetta la sfida; ma Enrico lo precede alla masseria, avvisando Luigi che Totò è impazzito e sta per venire a bruciare la masseria per vendicare un antico torto subito. Quando arriva Totò, viene catturato dai contadini e chiuso, legato e imbavagliato, in una capanna. Enrico gli sussurra: "Questa è la mia vendetta; e ora vado alla fattoria a consolare tua moglie"; poi va a cercare il fratello di Totò, Paolo, che sta facendo la guardia alle pecore, e offrendosi di sostituirlo, lo manda con una scusa alla fattoria prestandogli il proprio mantello. Finalmente liberato dai contadini di Luigi, Totò, furente, corre alla fattori, vede qualcuno entrarvi nel buio e, afferrata una scure, si precipita all'interno. Arriva intanto Enrico, che si appoggia a un albero suonando la fisarmonica: e quando padron Totò, stravolto per il delitto commesso, esce dalla fattoria, gli rivela di aver in realtà ucciso il fratello. Padron Totò rimane come istupidito, poi scoppia in una lunga risata, la risata della follia!

dalla critica:

«È un dramma impostato sul vecchio motivo delle gelosie e vendette pastorali, e ricorda nella tessitura dell'intrigo, e in alcuni momenti, l'intreccio della "Cena delle beffe" e di varie delle antiche novelle italiane; per quanto (...) tutto l'assieme sia fondamentalmente diverso dal capolavoro benelliano.
(...) Nulla di originale adunque... ed è doloroso constatare quanto raramente si presenta sullo schermo una pellicola basata su un fatto un po' nuovo, o almeno non troppo sfruttato. (...)
(...)
Quello che rende questa pellicola veramente interessante, non è dunque l'intreccio un po' troppo banale, bensì l'ambiente in cui si svolge, ed anzi si può dire ch'è solo fatta per presentare nei suoi meno noti particolari la vita pastorale contemporanea della campagna romana.
La lavatura delle pecore nei torrenti della Sabina, la tosatura, le feste nei paesi, ecc.; tutto ciò ne fa una lunga pellicola dal vero, che diverte per la bellezza dei quadri che vi vengono presentati da un'ottima fotografia.»

«La Vita Cinematografica», Torino, n. 14, 31 luglio 1913.

nota:

Il drammaturgo Sem Benelli intentò causa alla Savoia, sostenendo che il film Lo scherno feroce *era una illecita riproduzione del suo dramma* La cena delle beffe *e chiedendo la*

distruzione di tutte le copie e il risarcimento dei danni morali e materiali; dal 20 agosto 1913 il negativo del film venne posto sotto sequestro giudiziario. Nel luglio 1914, una sentenza del tribunale diede ragione a Benelli e il negativo e tutte le copie vennero distrutte.

Scherzo birbone

p.: Milano Films, Milano - **v.c.**: 495 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: giugno 1913 - **lg.o.**: m. 135.

Scienza fatale

r.: Alberto Carlo Lolli - **int.**: Giovanni Enrico Vidali, Lydia De Roberti - **p.**: Pasquali e C., Torino - **v.c.**: 5885 del 19.12.1914 - **d.d.c.**: marzo 1913 - **lg.o.**: m. 700.

«Uno scienziato ha messo a punto una singolare invenzione per leggere i pensieri degli uomini, a mezzo di un apparecchio applicato alla testa. Nella morsa di questo apparato, quanto passa nella mente viene proiettato su di uno schermo, come si trattasse di un film: così si può prevenire ogni possibile complicazione. Lo esperimenta lo stesso inventore, il quale, provando l'apparecchio, scopre come la moglie sia divenuta oggetto delle segrete concupiscenze di un suo giovane assistente.»
(«Kinetradogram», London, n. 21, May 21, 1913)

dalla critica:

«Ottima film sotto tutti gli aspetti.
Il soggetto, già bello e originale per se stesso, è reso ancora più bello da una lodevolissima messa in scena e da un eccellente interpretazione artistica. Fra i migliori interpreti vanno segnalati il Novelli-Vidali e la De Roberti. Bellissima fotografia.»
Il rondone in «La Vita Cinematografica», Torino, n. 6, 30 marzo 1913.

«Furoreggiò *La scienza fatale*, della Pasquali, specialmente per la realtà del soggetto, sì che sembra di prender parte all'azione, la quale si svolge chiara e precisa, sotto lo sguardo ammirato.
L'amore fedele di una donna, contro cui si frange ogni tentativo di corruzione, costituisce la base principale del dramma. I fatti che ne susseguono sono di una naturalezza ecceziona-

le; la messa in scena accuratissima, ciò che spinge a lodare sinceramente la bravissima Ditta Pasquali.»

G. Campagna (corr. da Il Cairo) in «La Vita Cinematografica», Torino, n. 15, 15 agosto 1913.

«Una volta di più il geniale Pasquali si ebbe un nuovo successo. Buona messa in scena, l'esecuzione merita elogi in special modo a G. Novelli Vidali e Lydia De Roberti. Fotografia stupenda.»

Metellio Felice (corr. da Torino) in «La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica», Napoli, n. 237, 17 aprile 1913.

Sciopero tragico

int. e **pers.**: Virgilio Fineschi (Pipetto), Annibale Moran (Rirì), Pietro Furlai (Scapino) - **p.**: Savoia Film, Torino - **v.c.**: 9291 del 29.5.1915 - **d.d.c.**: giugno 1913 - **lg.o.**: m. 134.

«Uno sciopero fornisce l'occasione a Pipetto ed i suoi due compagni di iniziare un lavoro di sterro per conto della marina militare: i tre crumiri lavorano con molto entusiasmo sotto la protezione militare e scavando un passaggio sotterraneo, raggiungono l'ufficio amministrativo dove Pipetto subito si impadronisce di qualcosa dalla cassaforte. Dopo il colpo, il terzetto si dilegua proprio nel momento in cui giunge una delegazione per decorare con medaglie l'eccellente lavoro svolto dai crumiri. Ma rimarranno di stucco, non trovando i lavoratori, né quanto sottratto dalla cassaforte.»
(«The Bioscope», London, July 3, 1913)

Il film è anche noto con il titolo I tre scioperanti krumiri.

Scolaro per amore

r.: Camillo De Riso - **f.**: Giacomo Farò - **int.** e **pers.**: Camillo De Riso (Gaspare), Fanny Ferrari (la maestrina), Gentile Miotti - **p.**: Film Artistica "Gloria", Torino - **v.c.**: 1955 del 17.12.1913 - **lg.o.**: m. 352.

«Il vecchio Gaspare ha preso una cotta per la maestra del villaggio e per starle vicino non esita a trasformarsi in uno scolaretto, subendo tutte le immaginabili biricchinate dei compagni di classe. E buon per lui che l'ispettore scolastico è tanto miope... il che gli consentirà di evitare, per il rotto della cuffia, più pericolose conseguenze...»
(«The Bioscope», London, June 18, 1914)

dalla critica:

«Completava il programma una brillantissima commedia della Gloria, *Scolaro per amore*, interpretata da Camillo De Riso, che con questo film si è affermato come uno dei migliori e più fini comici cinematografici.
La fine interpretazione, la ricca messa in scena, la perfetta fotografia, fanno di questo film un vero capolavoro di arte comica.»
Giuseppe Ferrario (corr. da Milano) in «La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica», Napoli, n. 272, 7 marzo 1914.

«Al Borsa abbiamo visto, oltre una insignificante commedia della Nordisk, anche una commedia di Camillo De Riso, della Gloria, *Scolaro per amore*, che se non è molto brillante, l'abbiamo giudicata una delle migliori sin ora edite dalla Gloria.
Certo, ciò vale a dimostrare quanta strada ancora l'umorismo in Italia abbia da percorrere, prima di raggiungere la *vis* comica della consorella francese!»
Max (corr. da Torino) in «Film», Napoli, n. 1, 2 febbraio 1914.

La scommessa

p.: Milano Films, Milano - **v.c.**: 974 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: settembre 1913 - **lg.o.**: m. 123/134.

Una scommessa di Butalin e di Robinet

int. e **pers.**: Marcel Fabre (Robinet), Cesare Gravina (Butalin), Nilde Baracchi (Nilde), Ercole Vaser - **p.**: S.A. Ambrosio, Torino - **d.d.c.**: 14.2.1913 - **lg.o.**: m. 195.

«Robinet e Butalin, amici per la pelle, sono però acerrimi nemici e rivali in amore: mentre Butalin è un tipo con la testa sulle spalle, quella di Robinet è perennemente nelle nuvole e non ha nessuna caratteristica di essere pensante. Cosicché Butalin risulta favorito dalla bella Nilde, tanto da essere giunto alla fatidica promessa di nozze, che avverrà l'indomani in municipio.
Robinet è avvilito per la sconfitta, ma scommette di prendersi una rivincita; passeggiando sconsolato per il parco, incontra una bambinaia con due ragazzini e subito gli viene in mente un'idea: con le sue moine convince la donna a prestargli i marmocchi, che istruisce affinché si presentino in municipio, chiamando "papà" Butalin. Lo stratagemma riesce in pieno, la promessa sposa sviene, mentre Butalin, che peraltro ha la coscienza sporca, non può far altro che darsi a precipitosa fuga. È Robinet che interviene, si prodiga per rincuorare la povera Nilda e, in una

parola, prende il posto di Butalin, scambiando con la fanciulla la promessa di matrimonio. Qualche tempo dopo, Butalin incontra per la strada il signore e la signora Robinet. E per consolarsi del tranello di cui è stato vittima, pensa bene che dopo tutto, ride bene chi ride ultimo...» («Erste Internationale Film-Zeitung», Berlin, 1 Februar 1913)

Lo scomparso

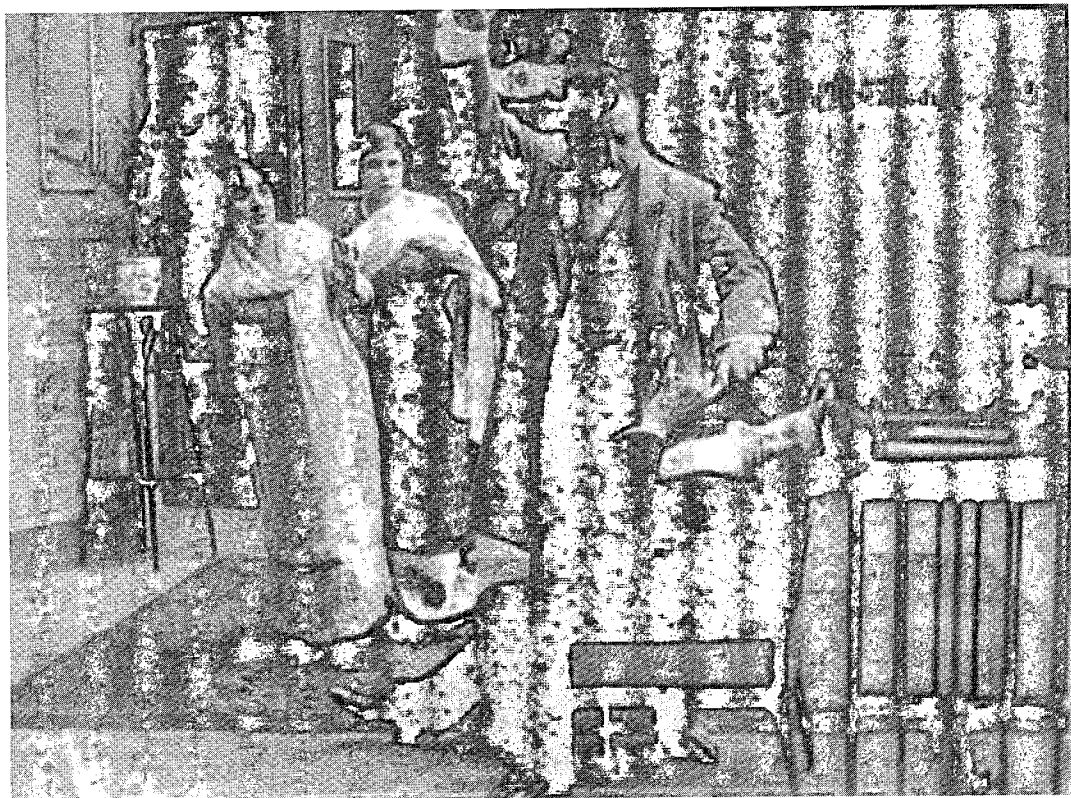
r.: Dante Testa - **f.**: Segundo de Chomón - **int.**: Ermete Zacconi (Guido Vivaldi), Lydia Quaranta, Dante Testa - **p.**: Itala Film, Torino - **v.c.**: 4606 del 5.10.1914 - **d.d.c.**: febbraio 1913 - **lg.o.**: m. 912 (tre parti).

Guido Vivaldi, ufficiale medico in Oriente, arriva in Italia per assistere al matrimonio di sua sorella Clara con il conte Alberto Santerra. Conosciuta in quell'occasione la sorella di Alberto, Dora, se ne innamora e viene ricambiato. I due giovani si scambiano doni: Guido offre all'amata un uccellino esotico e riceve una scimmietta. Un giorno l'animale lo morde ed egli scopre al microscopio di essere stato infettato dal "male che non perdona", la tubercolosi. Guido sente di dover allora rinunciare a sposare Dora, dato che gli restano pochi mesi di vita. Ma temendo che l'opinione pubblica possa attribuire la sua malattia a fattori ereditari, e che ne possa quindi venire compromesso il matrimonio imminente di sua sorella, decide di non rivelare la sua situazione e di scomparire fino al giorno della celebrazione del matrimonio. Si ritira quindi in isolamento, in attesa della morte: ma non regge al dolore e, scritta una lettera di addio alla donna che ama, si avvelena con la stricnina.

dalla critica:

«(...) Zacconi rivela tutto sé stesso nell'insuperabile capolavoro dell'Itala. Dopo ciò ogni labbro resta impotente a narrare: bisogna vedere: bisogna assistere al dolce e composto idillio delle prime scene, ove amore comincia a sorridere al cortese dottor Guido (...): bisogna osservare in lui poi, nelle sue mosse, ne' suoi gesti, l'ansia del dubbio che uccide, i contrari e diversi moti dello spirito, la previsione del dannato al patibolo nell'ambiente aleggiante delle fresche carezze dell'amore e della vita (...).»

L.A. Zoboli in «L'Illustrazione Cinematografica», Milano, n. 9, 5/10 maggio 1913.

«Zacconi ormai può contare un altro trionfo per l'arte sua meravigliosa. L'impareggiabile interprete di personaggi patologici o che divengono tali in seguito a violente commozioni, ha avuto agio di segnare sullo schermo, indelebilmente, la sintomatologia dell'avvelenamento con la stricnina con tale precisione da far testo anche per i cultori delle scienze mediche. Ed è in questo avvelenamento che la film ha la sua massima ragion d'esistere giacché tutta la trama converge a questo fine e l'imperizia dell'ideatore della film si è troppo preoccupata a mostrarlo con ingenua evidenza.
Il dramma è manchevole nelle sue figure secondarie: nessun carattere si delinea, oltre quello reso portentoso dall'immenso protagonista, ed io mi son domandato se non sia stato ciò un mezzo per far maggiormente risaltare il valore di E. Zacconi.

Lo scomparso (Ermete Zacconi)

Se non che Zacconi non ha bisogno di questi mezzucci per dimostrare la sua grandezza (...). Ma mi conviene fare qualche osservazione. Se Guido si sentiva irremissibilmente perduto per quale ragione avvelenarsi? e se nel suo cuore d'innamorato balenava un tenue raggio di speranza, perché non abbracciarsi a questa con tutta la sua forza e chiedere alla vita ciò che gli veniva rapito? Queste sarebbero le soluzioni più logiche del dramma (...).
L'importante era di far avvelenare un tisico con la stricnina e si è meravigliosamente fatto: che si vuole di più? Dal momento in cui il medico ingoia la stricnina sino a quando muore si fanno ammirare al pubblico a due o tre riprese un salotto, una sala da pranzo o qualche cosa di simile... ed i poveri artisti che debbono lavorare tra una convulsione e l'altra del morente fanno, pur essendo discreti, la figura di burattini mossi da un goffo burattinaio. (...)
La Maschera di Zacconi è unica. L'impressione che se ne riceve guardandola in tutte le sue contrazioni è semplicemente terribile. Peccato che il dramma è troppo misero per avere un finale di così vasta evidenza. (...) Buona la messa in iscena e ottima la fotografia.»

Keraban in «La Cine-Fono e la Rivista "Fono-Cinematografica», Napoli, n. 236, 10 aprile 1913.

«È la seconda interpretazione cinematografica del comm. Ermete Zacconi, ed è un secondo capolavoro. Il nostro grande tragico ha vivificato il personaggio del protagonista col soffio della sua meravigliosa arte suggestiva.
Quante sensazioni, quante gioie e dolori, quante speranze e delusioni, passano e si succedono fugacemente nell'animo e sul volto espressivo del grande attore! E queste impressioni

si ripercuotono e vibrano fortemente nell'animo del pubblico, che segue, attento, soggiogato, lo svolgersi del dramma intimo (...).»
Il rondone in «La Vita Cinematografica», Torino, n. 4, 28 febbraio 1913.

«*Lo scomparso* non ha corrisposto all'aspettativa ed alla non risparmiata réclame. Tuttavia non posso dire che la pellicola sia brutta, anzi tutt'altro; particolarmente l'epilogo del dramma introduce gli spettatori a una commozione che mette i brividi. È il vero teatro di Ermete Zacconi. Ma il quadro è di molto inferiore a *Padre.*»
Myriam (corr. da Trieste) in «La Vita Cinematografica», Torino, n. 9, 15 maggio 1913.

frasi di lancio in Gran Bretagna:

«A wonderfully affecting and profoundly dramatic subject in which the great ZACCONI who scored such a success in FATHER shows another side of his remarkable power.»

nota:

In una intervista a Mario Verdone, Giovanni Pastrone, che revisionava o scriveva tutti i film dell'Itala, attribuiva erroneamente al film Padre *(1912) le seguenti osservazioni che si riferivano invece a* Lo scomparso*: «In un film del 1911 con Zacconi (...) feci le prime riprese al microscopio. Mostravo Zacconi ammalato, che sputava in un fazzoletto. Era bagnato di sangue. La scena che seguì non mancava di coraggio, per quell'epoca. L'attore guardava al microscopio e vedeva i bacilli di Kock che si muovevano. I giornali scrissero che non erano bacilli veri, ma avevano torto. Tre anni dopo, nel 1914, si scopriva che i bacilli di Kock si muovevano» («Bianco e Nero», Roma, n. 1, gennaio 1961).*
La distribuzione del film in Francia fu ostacolata da un incidente che fece molto clamore sulla stampa corporativa: l'usciva era stata programmata per il 18 aprile, ma un esercente di Nizza lo presentò al pubblico in anticipo, il 9 aprile. Molti esercenti francesi allora annullarono le prenotazioni del film e il rappresentante dell'Itala, Paul Hodel, intentò una causa per danni.

Lo scudo di Polidor

r.: Ferdinand Guillaume - **int.** e **pers.**: Ferdinand Guillaume (Polidor) - **p.**: Pasquali e C., Torino - **v.c.**: 709 del 1.12.1913 - **lg.o.**: m. 176.

«Appena trovato uno scudo, il povero Polidor ne viene derubato proprio al ristorante, dove sperava di potersi pagare il buon pranzetto sospirato da tempo. Dopo una disperata lotta con il ladro, riesce a recuperare la moneta.
Ma quando la giornata è nata storta, non c'è niente che vada per il verso giusto: la moneta è falsa. E l'uscita dal locale avverrà mediante un calcio nel sedere del povero e sfortunato eroe.»
(«The Bioscope», London, September 11, 1913)

I segreti del cinematografo

p.: Milano Films, Milano - **v.c.**: 1577 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: novembre 1913 - **lg.o.**: m. 134.

«Una brillante commedia dove il divertimento trae spunto dalle più impensate situazioni, in particolare da quelle che si riferiscono alla realizzazione di un film.»
(«The Bioscope», London, September 11, 1913)

Il segreto

r.: Ubaldo Maria Del Colle - **int.**: Alberto A. Capozzi, Giovanni Enrico Vidali, Attilio De Virgiliis, Cristina Ruspoli, Lydia De Roberti - **p.**: Pasquali e C., Torino - **v.c.**: 72 del 1.12.1913 - **lg.o.**: mt 835.

Il giovane Federico Mougis è prossimo alle nozze quando riceve un misterioso messaggio: è chiamato da una ancor giovane donna, che gli confessa di essere stata l'amante del padre; questi l'aveva abbandonata quando era nata una figlia, che oggi è morente. La donna lo implora di aiutarla a salvare la sorellastra.
Federico accetta e si reca a visitare la ragazza, impegnandosi a fornire i mezzi necessari per curarla. Ma la ragazza non ce la farà. La sua fidanzata, insospettita dalle continue assenze di Federico, lo segue e lo sorprende insieme alla madre della ragazza appena morta: gli chiede spiegazioni, ma Federico tace, per evitare che sua madre venga a conoscenza che il marito, di cui conserva sacra memoria, l'ha tradita. Sarà un servo a rivelare il segreto e a riconciliare i due fidanzati.
(dalla pubblicità della Pasquali)

dalla critica:

«Grandioso dramma cinematografico in due atti - dice il manifesto, No, caro scrittore. *Il segreto* non è un grandioso dramma, ma qualche cosa di meglio. È una buona commedia anche se vi è l'episodio di una fanciulla che muore, forse tisica.
Ma commedia o dramma che chiamar si voglia, è sempre uno dei pochi lavori organici e ben condotti che finora io abbia visto in cinematografia. Questa è realmente opera di teatro, opera modesta, ma opera di teatro. (...)
L'interpretazione. Dirò una frase che ancora non si usa in cinematografia. Affiatamento perfetto; e chi è dell'arte capisce che con ciò intendo accordo, equilibrio, assieme, omogeneità, impasto, ecc. ecc.
Magnifica per espressione facciale la signora Mougis, e non meno brava la madre di Lucy. Sono costretto a nominare i personaggi anziché gli attori per una delle tante fisime portate in questo campo dagli elementi estranei all'arte. A questa giovane madre raccomando un

po' più d'attenzione. Una fanciulla che viene abbandonata dall'amante, una madre cui muore l'unica figlia, ha accenti di dolor ben più intensi da quelli da lei dimostrati e che, volendo, sa dimostrare.»

A. Berton in «Il Maggese Cinematografico», Torino, n. 4, 10 giugno 1913.

«*Il segreto* della Pasquali, è anche un buon lavoro, interpretato con vera arte dall'artista Capozzi; però il pubblico attendeva cose migliori.»

V.C. Corcelli (corr. da Foggia) in «L'Illustrazione Cinematografica», Milano, n. 16, 20/25 agosto 1913.

Il segreto della cassaforte

p.: Cines, Roma - **v.c.**: 1875 del 13.12.1913 - **d.d.c.**: 29.12.1913 - **lg.o.**: m. 770.

«La passione politica da una parte, la gelosia dall'altra, congiurava alla perdita di Laroche, accusato d'alto tradimento. L'avv. Berthier, per ragioni politiche, era nemico personale dell'avv. Matalejos perché amato da Claudia, figlia del banchiere Debosse. Duvel, segretario del banchiere, adorava la fanciulla, ma questa ne aveva respinto con sdegno l'amore. Rovinare Matalejos, facendo condannare a morte Laroche, fu lo scopo prefisso da Berthier e Duvel: e cercarono di raggiungerlo, tentando di impadronirsi di alcuni documenti che Matalejos possedeva e che provarono l'innocenza dell'accusato. La battaglia si svolse intorno alla cassaforte di Debosse, nella quale Matalejos, dovendosi assentare da Barcellona, aveva rinchiuso i documenti. La difficoltà d'impadronirsi delle carte derivò dal fatto che Debosse morì durante l'assenza di Matalejos. Il conflitto fu aspro, violento, Berthier e Duvel ebbero per un momento il sopravvento, ma, accanitamente inseguiti, il plico fu loro tolto. Quando però Matalejos credette d'aver avuto vittoria, un'ingrata sorpresa l'attendeva. Debosse aveva messo nel plico dei vecchi giornali e, per prudenza, aveva rinchiuso i documenti in un segreto ripostiglio della cassaforte, di cui nessuno conosceva il segreto. Ma l'abilità, il genio investigativo del detective Blanco, amico di Matalejos, vinsero le difficoltà: il ripostiglio fu scoperto ed i preziosi documenti ritrovati assicurarono l'assoluzione di Laroche e la punizione dei traditori.» («Bollettino Cines», Roma, dicembre 1913)

Il segreto dell'anello

p.: Cines, Roma - **v.c.**: 929 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: 1.9.1913 - **lg.o.**: m. 872.

«Alla morte dello zio, il conte Paolo di Flambane riceve un anello e una lettera ove gli si dice che sulla pietra dell'anello è indicato il luogo dove si trova la cassaforte con l'eredità. Telegrafato al notaio il proprio arrivo, Paolo si imbarca su di una nave, ma l'apache Jeannot che ha ascoltato una conversazione di Paolo, lo tramortisce e dopo averlo derubato, lo getta in mare. I marinai lo salvano, ma Paolo viene scambiato per il suo aggressore e messo ai ferri, mentre Jeannot prosegue il viaggio, corteggiando una bella mondana, Lily Verbena, alla quale regala l'anello rubato a Paolo. Giunto a destinazione, Jeannot si reca dal notaio, il quale, non conoscendo Paolo, crede di trovarsi effettivamente in presenza dell'erede e gli chiede di mostrargli l'anello. Jeannot non si perde d'animo, dice di averlo dimenticato a casa e subito va da Lily per farselo restituire, ma la donna è stata derubata. In breve, Jeannot ne fa fabbricare un duplicato, sul quale non vi sono però le indicazioni. Jeannot si mette lo stesso alla ricerca della cassaforte e con un colpo di fortuna la scopre.
Nel frattempo, Paolo, riuscito a scappare dalla prigione, recupera dai ladri di Lily l'anello vero e si reca anche lui al posto segreto, dove trova Jeannot chiuso nella cassaforte: ignorandone la combinazione, vi è rimasto prigioniero.
Paolo lo libera per consegnarlo alla polizia ed entra poi finalmente in possesso dei suoi legittimi beni.»
(«Bulletin Hebdomadaire Aubert», Paris, n. 111, septembre 1913)

dalla critica:

«Se questa film non portasse la firma della grande Casa romana, stenteremmo non poco a credere che fosse uscita dai suoi stabilimenti, tant'è visto il soggetto, male inquadrato e peggio condotto. (...) Senza formalità di giudizio, e senza spiegazione alcuna, vediamo l'Arlotti colla casacca del recluso a rimuovere sassi su di una spiaggia marina. Ma quando e perché venne condannato? Quale delitto aveva egli commesso? In che modo si era lasciato trascinare alla reclusione, senza aver dimostrato il vero essere suo? Possibile che un delinquente tanto ricercato dalla Polizia non fosse da questa conosciuto, mentre al conte Arlotti, anch'egli - certo - notiamo, sarebbe riuscito molto facile provare la sua identità?
Tutto il resto del dramma è falsato, cervellotico, ed è inutile discuterlo (...). E chi sono quegli artisti che hanno eseguito la film? Che Iddio li benedica!!!... dimentichiamoli subito! (...) Ammettendo pure le circostanze attenuanti dell'inverosimiglianza del soggetto, a noi l'esecuzione ci parve scialba, fiacca, priva di interesse.»
Il rondone in «La Vita Cinematografica», Torino, n. 17, 15 settembre 1913.

«Il segreto dell'anello, grandioso dramma di lungo metraggio, accurata esecuzione, buona fotografia e buon soggetto.»
Vergeppe (corr. da Savona) in «La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica», Napoli, n. 254, 18 ottobre 1913.

Il segreto di Alberto

r.: Gerardo De Sarro - **int.**: Achille Voller, Matilde Granillo - **p.**: Centauro Film, Torino - **v.c.**: 9913 del 22.6.1915 - **d.d.c.**: gennaio 1913 - **lg.o.**: m. 510.

dalla critica:

«Soggetto di lungo metraggio, in due parti, pervaso tutto di una strana originalità. Si assiste all'intiero svolgimento della film, senza poterne prevedere il finale. S'inizia con sentimentalità e dolore, e si chiude con la lotta segreta di due cuori, che sul momento di unirsi per sempre, sono staccati dallo spettro che aveva tempestato l'anima di entrambi nel passato.»

«La Vita Cinematografica», Torino, n. 1, 15 gennaio 1913.

Un segreto di Stato

int. e **pers.**: Augusto Mastripietri (il banchiere Schild), Attilio D'Anversa (Melis), Ida Carloni Talli (sua moglie) - **p.**: Cines, Roma - **d.d.c.**: 21.4.1913 - **lg.o.**: m. 547/650.

Il ricco banchiere Schild basa la sua fortuna in Borsa sul fatto che scoppi la guerra. Informato di trattative in corso per la pace che imporrebbero condizioni segrete sfavorevoli al suo paese, cerca di conoscerle corrompendo Adriano Melis, un suo amico d'infanzia che è ora impiegato ai telegrammi Marconi; Adriano prima rifiuta, poi, convinto dalla moglie, consegna a Schild il radiotelegramma di Stato cifrato. Avuta la conferma dei propri sospetti, Schild divulga la notizia delle condizioni e il popolo impone al governo la guerra; che fa guadagnare al banchiere enormi ricchezze. Ma il figlio di Melis, giovane tenentino, muore al fronte; il padre allora si dispera, mostrando alla moglie l'esito del loro tradimento, prima di uccidersi con un colpo di rivoltella. A pace conclusa, l'inganno di Schild viene scoperto: il banchiere viene arrestato e sottratto al furore popolare che vuole linciarlo.
(dalla pubblicità Cines in «La Vita Cinematografica», Torino, n. 7, 15 giugno 1913)

dalla critica:

«Il titolo può lasciare qualche speranza, ma: perdetela o voi ch'entrate... Il soggetto potrebbe essere buono, ma la messa in scena è deplorevole. Confusa, non seguita, quadri staccati gli uni dagli altri, insomma film sbagliata e di nessun interesse.»

Metellio Felice (corr. da Torino) in «La Cine-Fono e la Rivita Fono-Cinematografica», Napoli, n. 340, 2 maggio 1913.

«L'azione è molto efficace ed ha soddisfatto il pubblico. Però per essere coscienzioso dirò che il soggetto è molto inverosimile, ciò per il fatto che il protagonista (un ottimo artista) per salvare la sua situazione finanziaria finisce col trascinare la sua patria ad una guerra disastrosa!... È mai possibile?»

Rag. Gaspare Campagna (corr. da Alessandria d'Egitto) in «La Vita Cinematografica», Torino, n. 13, 15 luglio 1913.

«The Cines-Kleine two-reel subject, *High Treason* (...) can lay claim to a compelling story and to excellent production and photography. One cannot fail to be impressed that these

Un segreto di Stato

films can well be referred to as affording a strong contrast to the "padding" that is too frequently observable in some socalled feature subjects. One's interest is held throughout, without a waver, and the action always brisk, leading us at times through thrilling and tragic scenes. Objection may be made that the glimpses of war given in the pictures are rather fame, since the opposing force is never seen in the camera's field, but it must be remembered that the main object of the story is to reveal the cause of the war and the fearful consequences that overtake the people who are responsible.
Particular attention should be bestiwed on the talented characterizations of the principals in the cast. Charles Maestro [Augusto Mastripietri] (the Chilo of *Quo Vadis?*) again tereats us to brilliant character work in the role of (...) daring and unprincipled banker of the story. There is a finish in the acting of Mr. Maestro in this part that will delight every lover of photodramatic art. Again is he proficient in the art of make-up and again does he succeed in creating a strong and distinctive personality. He is always as careful in dressing his characters as he would be if he were preparing for presentation at Court. And this, in itself, is an excellent observance that can be heeded with profit by many photoplayers.»

James S. McQuade in «The Moving Picture World», New York, September 20,1913.

frasi di lancio negli Stati Uniti:

«This is not 'an ordinary multiple. To so designate a subject of such extraordinary power would be injustice. Negatives made during the most troublesome times in the recent history of Italy are blended into an absorting story not possible to any other manifacturer here or abroad.
This wonderful story of the betrayal of Nation into War by a wireless government operator contains film of:
1. Battle scenes form the Balkan War.
2. The disappearing 13 inch guns of the great Italian batteries.
3. Scenes from the Opera *Aida* (as per above).
4. The Streets of a Great City swarming with thousand of War-Mad People, with all the attendant excitement of stump orators, fanatics, etc.
5. The complete workings of a Government wireless station.
6. The issuance of the First "War Extra" showing the excitement in the editorial rooms, the feverish haste of compositors in setting the type, the great presses with their human-like arms grinding out the inflammatory news, the newsboys and old woman gathering the papers at the circulation entrance and the mobs that fairly tore the papers from their grasp.»

in Gran Bretagna: «Remarkable Stirring Drama, dealing with Stock Exchange Speculation, High Politics and Wireless Telegraphy, the whole forming a Stirring and Thrilling Subject.»

nota:

Nell'ottobre 1914 al film venne revocato il permesso di circolazione dell'autorità di P.S. e non venne concesso il regolare visto di censura.

Il segreto di Valentina

f.: Nicola Zavoli - **int.**: Bianca Lorenzoni - **p.**: Roma Film, Roma - **v.c.**: 1879 del 17.12.1913 - **d.d.c.**: ottobre 1913 - **lg.o.**: m. 1250.

Il ricco Marvin è talmente innamorato dell'avvenente Valentina che decide di sposarla; ma quasi alla vigilia delle nozze un corteggiatore respinto dalla fanciulla, il conte di Nevers, provoca Marvin a un duello e lo uccide: di qui l'odio di Valentina per il conte, accresciuto dal fatto che si ritrova anche madre di una bambina. Tormentata dalla vergogna, Valentina affida la piccola Egle a due vecchietti che abitano fuori città; un giorno però il conte di Nevers, che ha scoperto il segreto della fanciulla, fa rapire Egle da alcuni complici e poi offre a Valentina di salvarle la figlia se cederà alla sua passione. Un povero ragazzo deforme, affezionato a Egle, riesce tra mille difficoltà a rintracciarla e a portarla in salvo, trovando rifugio con lei nella villa di un ricco industriale, Goudoin: quest'ultimo, che è vedovo e che da poco ha perduto la figlia, non solo soccorre Egle, ma anche si accorda con Valentina per tenerla con sé e allevarla, ser-

bando il segreto sulla sua nascita. Rasserenata, Valentina può così partire per un lungo viaggio per sfuggire al conte persecutore.
Anni dopo, Egle, divenuta grande e bella, è corteggiata dal figlio di un banchiere, Giulio Verner: l'amante di questi però, Lidia, per ripicca si accorda con il conte di Nevers per fare a Valentina un nuovo ricatto: se non impedirà il matrimonio di Egle con Giulio, il suo segreto verrà rivelato; il padre di Giulio non consente più al vagheggiato matrimonio. Pentito delle proprie cattive azioni e sempre innamorato di Valentina, il conte di Nevers offre alla donna il proprio nome, per consentirle di assicurare così il futuro della figlia. Valentina accetta, a condizione che le nozze siano consumate dopo l'unione ufficiale di Egle e Giulio; ma quando il conte andrà nella camera della moglie per riscuotere il suo debito, troverà solo un cadavere.
(dalla pubblicità della Roma Film, in «La Vita Cinematografica», Torino, n. 23/24, dicembre 1913)

dalla critica:

«Un cinematografista di Torino mi fece ammirare una sua invenzione destinata ad apportare un grande progresso nella cinematografia. Si tratta dell'applicazione della stereoscopia al cinematografo. Lo schermo è di cristallo metallizzato con una insensibile inclinazione.
Ho assistito alla proiezione de *Il segreto di Valentina*, ed il rilievo nasce con la massima perfezione e, sebbene la pellicola non fosse più nuova, tuttavia è sembrata immensamente più nitida che non alla prima visione, con un consumo di solo metà forza ed una fissità assoluta.
L'inventore ha già avuto varie offerte per la cessione del brevetto, le trattative sono a buon punto e speriamo in un esito favorevole quanto prima.»
A.C. (corr. da Torino) in «La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica», Napoli, 7 febbraio 1914.

Il serpe

r.: Ubaldo Pittei - **int.**: Mignon Vassallo, Noemi De Ferrari, Ettore Baccani, Maria Ruggiani - **p.**: Latium Film, Roma - **v.c.**: 7017 del 10.2.1915 - **d.d.c.**: gennaio 1913 - **lg.o.**: m. 740/778.

«La banca Davidson-Darnés è all'apice della prosperità, ma Darnés insidia la felicità di Davidson, corteggiando la di lui moglie Luisa, che un giorno cede alle richieste del seduttore. Per la vergogna del fallo commesso, Luisa fugge con Darnés, il quale si appropria di tutti i valori della banca.
Davidson, rimasto solo con le due figlie, viene dichiarato fallito e rischia la galera. Luisa, inorridita del malfatto e presa dal rimorso, riprende - in assenza di Darnés - tutto il danaro e lo rimanda al marito, evitandogli l'onta del carcere. Poi abbandona l'amante e trova lavoro come governante.
Dodici anni dopo, per un gioco del caso, Davidson, che con duro lavoro ha ricostituito la sua fortuna, è in vacanza con le figlie, ormai due signorine, nello stesso posto ove Luisa lavora e dove capita anche Darnés, che ha scontato la pena inflittagli per il furto. Questi comincia a corteggiare Susanna, la più grande delle figlie di Davidson, ma quanto Luisa viene a conoscenza del fatto, affronta Darnés, il quale le spara una revolverata. Per fortuna, la ferita non è mortale, ma il gesto permette la riconciliazione di Luisa con la sua famiglia.»
(«La Vita Cinematografica», Torino, n. 1, 15 gennaio 1913)

Una settimana al mare

p.: Itala Film, Torino - **v.c.**: 1574 del 1.12.1913 - **d.d.c.** novembre 1913 - **lg.o.**: m. 270.

«Dick è l'eroe di una serie di esilaranti disavventure balneari: per quanto cerchi di sottrarsi alla troppa notorietà, i suoi pantaloncini da bagno sono inconfondibili. E solo quando riuscirà a scambiarli con un altro potrà aspirare alla tranquillità.
Ma la settimana al mare è già finita.»
(«The Bioscope», London, February 12, 1914)

La sfumatura

r.: Giulio Antamoro - **s.**: da una commedia di Francis de Croisset e M. de Valeffe - **int.** e **pers.**: Hesperia (la maestra di buone maniere), Luciano Molinari (il conte Altovi), Leda Gys (la signorina Grassi) - **p.**: Cines, Roma - **v.c.**: 4242 del 9.9.1914 - **d.d.c.**: 5.5.1913 - **lg.o.**: m. 375.

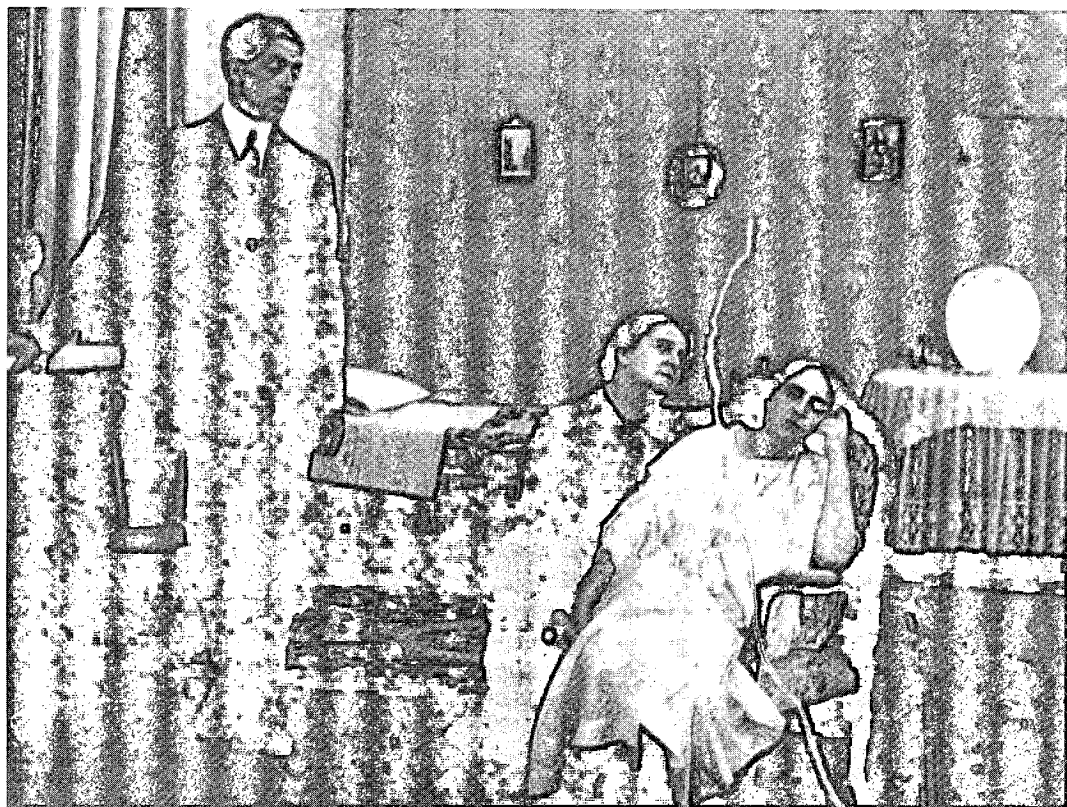
«Dopo una notte passata in spensierata compagnia, il conte Altovi rientrando nella sua villa, trova una lettera del suo notaio, che lo consiglia, data la sua disastrosa situazione finanziaria, di fare un ricco matrimonio e di mettere un annuncio sui giornali. Il conte segue il consiglio, e subito si fa avanti il signor Grassi, che ha una figlia da maritare: il notaio gli procura l'indirizzo della signora Hesperia, che potrà insegnare alla candidata le buone maniere; e quando la ragazza è presentata al conte, un idillio non tarda a sbocciare e viene fissato il giorno del matrimonio. Hesperia però invidia la fortuna della sua allieva e, per vendicarsi, alla vigilia delle nozze le manda una lettera, per spiegarle che l'eleganza coniugale impone al marito di abitare in città e alla moglie di abitare in provincia. Ma questa volta l'allieva non terrà conto del parere del suo professore.»
(«Le Courrier Cinématographique», Paris, n. 17, 26 juin 1913)

dalla critica:

«Azione comico-sentimentale impostata su un soggetto che alla frivolezza unisce un acuto e piacevole senso satirico.
Non sempre riscontriamo l'originalità che da principio si potrebbe sperare, ma però anche le situazioni comunissime sono rese con un innegabile ed efficace buon gusto.
Brava la Casa Romana che così felicemente si dedica alla commedia comica.»
«Eco Film», Torino, n. 3, maggio 1913.

Il siero del dottor Kean

int. e **pers.**: Pina Menichelli (Gabriella), Emilio Ghione (dottor Kean), Augusto Mastripietri (Philias), Raffaello Vinci (Sylva), Ida Carloni Talli (Adriana), Luigi D'Amico (inserviente) - **p.**: Cines, Roma - **v.c.**: 767 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: 11.8.1913 - **lg.o.**: m.736.

Adriana, rimasta vedova, s'accorge che sua figlia Gabriella è affetta dalla stessa malattia che ha ucciso suo marito: scrive allora al cognato, il banchiere Philias, perché le anticipi una parte dell'eredità, ma questi le risponde di aver speso tutto per le costose cure del fratello. Gabriella si impiega allora come istitutrice in un pensionato, la cui direttrice è sorella del dott. Sylva, discepolo del celebre dottor Kean, il quale sta perfezionando un siero che potrà guarire la giovane. Gabriella si offre per l'esperimento, ma il giorno prima Kean viene trovato morto.
Philias, cui è stato diagnosticato lo stesso male, si sottopone all'esperimento, ma la dose del farmaco è sbagliata e muore. Sarà Sylva a portare a termine le ricerche ed a ripetere l'esperimento su Gabriella, stavolta con esito felice. I due si sposeranno, mentre Adriana entrerà in possesso dell'eredità del cognato.
(dal volantino pubblicitario)

Il siero del dottor Kean (Raffaello Vinci, Ida Carloni Talli, Pina Menichelli)

dalla critica:

«Sono in piena rivincita ed in lotta coloro che presentano i lavori migliori. La Cines, la grande Casa romana, alle spettacolose e mondiali film, ora unisce anche delle originali pellicole, che differenzia moltissimo dalle solite, e non son poche, di scarso interesse edite sino ad ora. Infatti, nel *Siero del dott. Kean* troviamo dell'originalità e della morale, e ciò lo constatiamo con piacere e ce ne congratuliamo vivamente con le menti direttive di questa sempre fiorente Casa che vuole mantenersi all'altezza della sua fama.
Il siero del dott. Kean ha riportato quel successo che meritava, data anche la buona interpretazione di tutti gli artisti, e qui vorrei nominarli tutti, ma la mancanza deplorevolissima dei nomi dei diversi interpreti, mi rende un po' difficile il mio compito. In tutti i modi domando venia a coloro che non ho il bene di conoscere. (...) La Gabriella, una magnifica figura traboccante di salute, per quanto abbia sostenuto con vera drammaticità la sua parte ed abbia cercato di truccarsi in modo di sembrare una tubercolotica (come il personaggio le imponeva), non vi è potuta riuscire; del resto è impossibile che una fiorente giovinezza come la sua potesse farsi credere sull'orlo del sepolcro.»
Vice in «La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica», Napoli, 10 settembre 1913.

«Un lavoro bello, benissimo interpretato ed ancor meglio inscenato, ce lo ha dato la Cines: *Il siero del dottor Kean*. È questo uno di quei lavori che non si possono chiamare né troppo lunghi, né troppo corti: un ottocento metri di pellicola al massimo che, portata come la Casa romana l'ha portata durante tutto lo svolgimento, piace ed è ammirata.
Due bei quadri mi piace notare: quadri che nella loro semplicità contengono tutto un romanzo, tutta una vita; quadri che nella loro esecuzione fotografica dimostrano il genio e l'arte di chi li seppe così ben ritrarre: *La pietà si muta in amore*, e *La natura esulta e la vita se ne va.*»
Raimondo Paglietti (corr. da Cagliari) in «La Vita Cinematografica», Torino, n. 21, 7 giugno 1914.

La signora Fricot è gelosa

int. e **pers.**: Armando Pilotti (Fricot), Teresa Marangoni (la signora Fricot) - **p.**: S.A. Ambrosio, Torino - **d.d.c.**: 14.4.1913 - **lg.o.**: m. 154.

Tutte le donne sono gelose, ma la signora Fricot ne è il numero uno, anche perché quel farfallone di suo marito gliene offre spesso l'occasione: stavolta s'è fatto cogliere mentre sta facendo la ruota attorno ad una vezzosa signorinella, subito presentata alla consorte apparsa all'improvviso come una sua lontana nipote che non vedeva da quando era in fasce. Ma la signora Fricot non la beve: altro che nipotina, una svergognata! e dopo averla scacciata in malo modo, decide di dare al fedifrago consorte una lezione definitiva: un duello all'americana. Domattina alle cinque dovranno parlare le pistole.
E così avviene. Ma Fricot ha intanto preparato la contromossa: dopo aver sostituito le pallottole vere con quelle a salve, sul luogo del duello fa intervenire alcuni suoi amici con una cassa da morto: lo dovranno infilare lì dentro subito dopo lo sparo. Cosicché, dinnanzi alla bara, madama Fricot, atterrita dal suo gesto, può solo sciogliersi in lacrime e tornarsene a casa, riportandosi il cadavere del marito che ha ucciso. Mentre la sconsolata vedova piange e si strappa i capelli di fronte al quadro che rappresenta Fricot, il finto morto risorge come uno

spettro e si sovrappone al ritratto, dandole l'impressione di rianimarsi lentamente. La gioia di madama Fricot è tale che corre a riabbracciare il marito. La coppia si riappacifica. Almeno fino alla prossima volta...

Il film è anche noto con il titolo Madame Fricot è gelosa.

Un signore che pranza

r.: Eleuterio Rodolfi - **int.**: Eleuterio Rodolfi - **p.**: S.A. Ambrosio, Torino - **d.d.c.**: febbraio 1913 - **lg.o.**: m. 211.

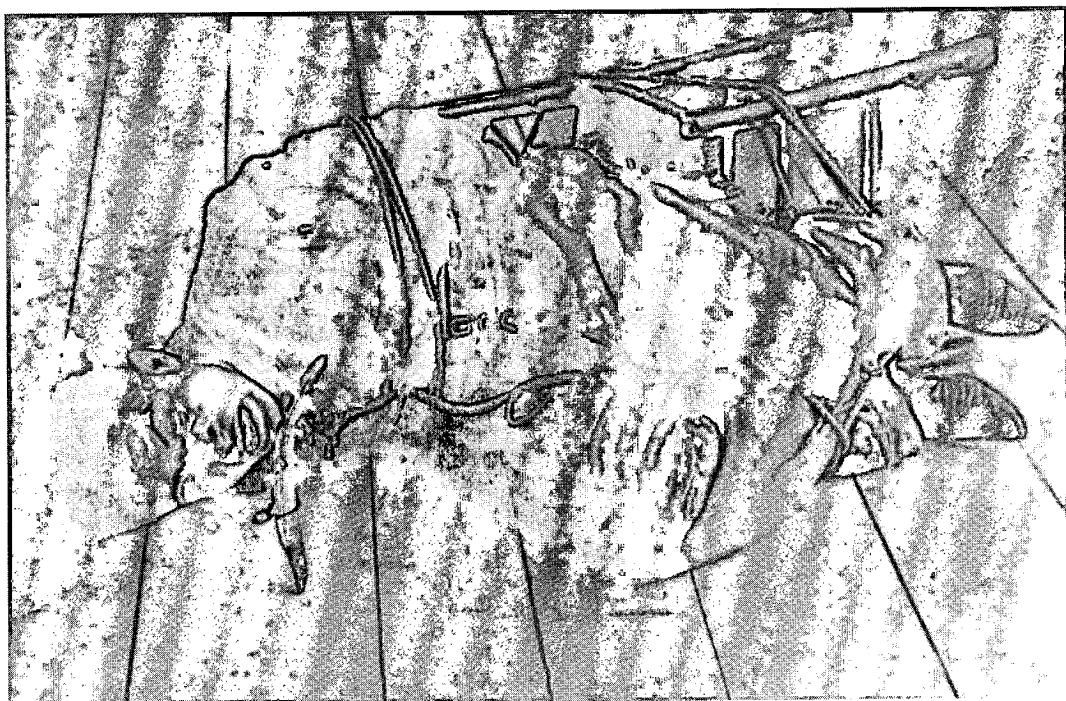
nota:

Non si sono reperite trama o commenti su questa «commedia brillante», come il film è definito nei bollettini della Ambrosio.

Il film è anche noto con il titolo Un signore pranza alla trattoria.

Silenzio eroico

int. e **pers.**: Maria Jacobini (Maria), Fernando Fiori (Ramirez), Totò Majorana (Alvaro) - **p.**: Savoia Film, Torino - **v.c.**: 40 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: aprile 1913 - **lg.o.**: m. 685/723.

«Maria, la figlia dello sceriffo del Camp de Lollas, uno sperduto villaggio del Far West dove sono riuniti minatori, cow-boys e avventurieri in cerca di fortuna, ama Ramirez, ma Alvaro, il sorvegliante della miniera, ha posto gli occhi su di lei. E pur di farla sua, non esita, una volta che Ramirez torna da un incontro notturno con la giovane, a far credere che sia l'autore di un furto, i cui indizi egli stesso ha predisposto.
Per non compromettere Maria, Ramirez non si difende e viene condannato all'impiccagione. La notte prima dell'esecuzione, Maria libera l'innamorato, il quale fugge - vanamente inseguito - verso le montagne dove s'annidano dei briganti.
Alvaro organizza una spedizione, ma ancora una volta, indossando abiti maschili, Maria raggiunge Ramirez per avvertirlo. I briganti scoprono il suo travestimento e sospettano che la donna e Ramirez siano dei traditori; stanno per fare giustizia sommaria, quando arrivano Alvaro e i suoi uomini: ne segue una battaglia, nella quale Ramirez si batte con Alvaro e lo uccide.
Tornati al villaggio, Maria confessa al padre la verità: il vecchio sceriffo apprezza l'eroico silenzio di Ramirez e gli concede la figlia in sposa.»
(«Film-Revue», Paris, n. 5, mai 1913)

Silenzio eroico

Il Sire di Vincigliata

r.: Alfredo Robert - **int.** e **pers.**: Alfredo Robert (Sire di Vincigliata) - **p.**: Robert Films, Firenze - **di.**: Pathé - **v.c.**: 6248 dell'11.1.1915 - **d.d.c.**: marzo 1913 - **lg.o.**: m. 280 - Film in Pathecolor.

Per far cessare la lunga guerra che li oppone, il Sire di San Miniato propone a quello di Vincigliata di far sposare i loro figli, Jacopo e Beatrice.
Ma la figlia del Vincigliata è attratta da un giovane trovatore che sotto le sue finestre viene di notte a cantarle delle serenate. Suo padre, quando si accorge della tresca, fa arrestare il musico e lo condanna all'impiccagione. Beatrice riesce a convincere un carceriere a far evadere il suo innamorato: insieme fuggono poi su di una barca, verso il mare aperto, vanamente inseguiti dagli armigeri del Sire, il quale non regge all'accaduto e muore fulminato da una sincope.
(da «Le Cinéma et l'Echo du Cinéma Reunis», Paris, avril 1913)

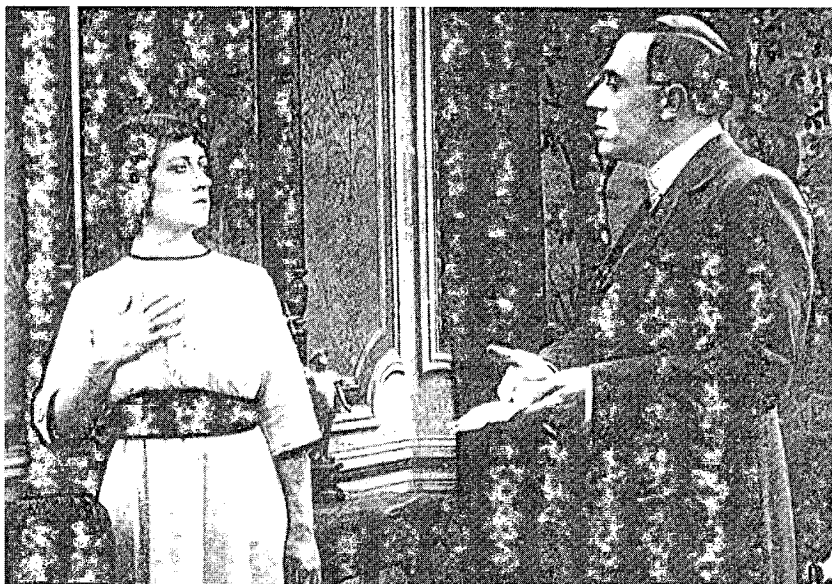
La sirena folle

int.: Fulvia Perini, Amleto Novelli - **p.**: Cines, Roma - **v.c.**: 1810 del 13.12.1913 - **d.d.c.**: 24.12.1913 - **lg.o.**: m. 683 (due parti).

«Fredda crudeltà e gelosia spietata invasero il cuore di Laura, quando Enrico d'Alicante, suo cugino, sprezzando i suoi vezzi, sposò Luciana, una bella e dolce fanciulla di cui s'era invaghito ritornando in patria dopo un lungo viaggio. Ma la felicità di Luciana non fu di lunga durata. Enrico cedé ben presto alla passione che Laura dimostrava apertamente per lui e s'abbandonò completamente a questo colpevole amore. L'odio di Laura non fu però soddisfatto. Falsificando una lettera che Luciana aveva scritto ad un suo fratello esiliato politico, essa giunse a persuadere Enrico dell'infedeltà di sua moglie, e i due complici decisero la morte della disgraziata. Abbandonata, sola, in un battello in fiamme in mezzo al mare, Luciana è salvata miracolosamente dal marchese De Renti, il quale si vede però costretto a porre la povera tradita in una casa di salute, perché nel terribile momento dell'incendio del battello essa aveva perduto la ragione.
Enrico e Laura, venendo a conoscere che Luciana aveva sopravvissuto al loro infernale attentato, cercano di rapirla dal luogo del suo rifugio e farla sparire per sempre. Ma una terribile punizione raggiunse i colpevoli e Luciana, dopo la grande sventura, raccolse nell'amore di De Renti tutta la felicità d'una seconda vita.»
(«Bollettino Cines», Roma, n. 239, 22 dicembre 1913)

dalla critica:

«(...) Il dramma è un seguito di scene inverosimili, a stento, artificiosamente concatenate; e reggesi soltanto per la cura dei particolari scenici e di qualche scena inverosimile ma bella, come quella dell'incendio del veliero, ed anche per il talento interpretativo dei principali attori, ma ripeto, le inverosimiglianze sono troppe.»

E. Bersten in «Il Maggese Cinematografico», Torino, n. 3, 10 febbraio 1914.

La sirena folle
(Fulvia Perini)

Smascherato!

int. e **pers.**: Umberto Mozzato (Fleury), Lydia Quaranta (la figlia del padrone), Giovanni Casaleggio (Rossi) - **p.**: Itala Film, Torino - **v.c.**: 157 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: giugno 1913 - **lg.o.**: m. 819 (tre parti).

I due ingegneri Rossi e Fleury lavorano in una fabbrica di automobili ed entrambi sono innamorati della figlia del padrone.
Fleury fotografa di nascosto i piani di lavorazione che sono custoditi da Rossi e li vende a una industria concorrente. Del furto viene accusato Rossi, prontamente licenziato. Egli se ne va all'estero per trovare un nuovo lavoro, ma per caso viene in possesso di una lettera da cui risulta chi sia il vero colpevole. Ritorna allora in patria e viene a sapere che tra ventiquattro ore verrà celebrato il matrimonio tra Fleury e la figlia del suo ex padrone.
Saranno molte le peripezie - l'attraversamento di una montagna, la pazza corsa su di una improvvisata teleferica, una valanga di neve - che Rossi dovrà affrontare, ma arriverà giusto in tempo a smascherare Fleury e a impedirne le nozze.
(da un volantino pubblicitario)

dalla critica:

«È un discreto lavoro che ha però il difetto di riprodurre qualche vecchio motivo troppo noto al pubblico. Bisogna però aggiungere, ad onor del vero, che in questo dramma non mancano le situazioni nuove e le trovate geniali. Alcuni punti anzi sono assai lodevolmente sceneggiati, in modo da tener sospeso l'animo dello spettatore. Il tragitto per mezzo del filo aereo è riuscitissimo ed impressionante; bello e naturale anche l'espediente inatteso con cui la contadina distoglie l'attenzione dei doganieri e favorisce la fuga dell'ingegnere. Diremo altrettanto dell'affare della palla di neve, se questa trovata non ci apparisse come una stonatura, dato il suo carattere decisamente comico.
Il resto del soggetto è, ripetiamo, un po' troppo convenzionale; però, malgrado tutto, il lavoro piace. E piace per due meriti indiscutibili: buona messa in scena ed eccellente interpretazione artistica. Bene assai la Lidia Quaranta, bella ed elegante nella sua breve parte, che rese con correttezza ed efficacia. Bene pure il Mozzato, il quale seppe dare un carattere spiccatamente antipatico al suo personaggio, senza mai ricorrere ai soliti mezzucci volgari, ed infine il Casaleggio che, oltre alla buona interpretazione, si fa ammirare per le sue rare qualità di sportemann [sic] e pel suo coraggio. Bella fotografia, bellissime inquadrature.»
Il rondone in «La Vita Cinematografica», Torino, n. 11, 15 giugno 1913.

«Ha avuto un enorme successo lo splendido dramma dell'Itala-Film *Smascherato*, la cui proiezione annovera un altro trionfo ai tanti già conseguiti dalla detta Casa. Bella ed accurata la messa in scena; un plauso speciale merita il bravo artista (...) che ha saputo sì bene incarnare l'innocente oppresso dal peso di un'infame accusa, della quale poi si scolpa.»
Rag. E. Scarzella (corr. dal Cairo) in «La Vita Cinematografica», Torino, n. 13, 15 luglio 1913.

«In this three reel picture there are several sensational features. Perhaps, the more thrilling is the flight from a mountain top down a cable. The escape from the customs officers to the valley far below of the man improperly detained makes a thrilling spectacle. The experien-

ced film man may not be sure that the object swiftly moving down the lumber carrier is not a dummy, but to the layman the thought will not occur.
Another thriller which in charity may be described as an "illusion" is the apparent trip down a mountain slope of the fugitive curled up inside of a giant snowball. The white sphere travels fast, its journey coming to a sudden end when it falls into a pool of water. Of course, the scene flashes and from under the water emerges the supposed traveler. It may be questioned if such faking really adds to the strenght of a sensational story. Producers cannot exercise too much care in establishing beyond question the genuineness of striking situations.
However, there is in *Unmasked* sufficient material of real merit to carry the picture and hold the interest throughout. (...)
The picture is really worth while. There are usual Itala photography and Itala settings. There are fine views of snow-covered mountains. Also from a dramatic standpoint the picture is praiseworthly.»
«The Moving Picture World», New York, July 26, 1913.

Il sogno di Aissa

r.: Luigi Maggi - **s.**: Arrigo Frusta - **int.** e **pers.**: Mary Cléo Tarlarini (Aissa), Luigi Chiesa (Conte Boris), Maria Bay (Firulì) - **p.**: S.A. Ambrosio, Torino - **v.c.**: 1367 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: ottobre 1913 - **lg.o.**: m. 528 (due parti).

Il domatore di un circo viene azzannato da un leone e poco dopo muore tra le braccia della moglie Aissa, che lascia vedova con la piccola Firulì. Aissa continua il lavoro del marito e quando il circo viene scritturato per una "tournée" in America, Aissa si imbarca con la figlioletta: durante la traversata conosce il giovane e ricco conte Boris e non rimane insensibile alla discreta corte del gentiluomo. Giunti a New York, accetta l'invito a un ballo: tra le braccia di Boris, che sta per baciarla, ha una visione: la piccola Firulì, rimasta sola in casa, viene assalita dai leoni e a difenderla è il marito morto, che si materializza da una fotografia. In pieno terrore, Aissa abbandona Boris e corre a casa.
Si era trattato solo di un incubo a occhi aperti, bastevole però per troncare il progettato matrimonio con Boris.
(da un volantino pubblicitario)

dalla critica:

«La trama non brilla per soverchia novità, ma non manca di interessare, anche per merito degl'interpreti, specie quelli d'Aissa e di Boris.
Ad essere sinceri, per altro tutti questi drammi a base di bestie feroci cominciano a stancare.»
E. Bersten in «Il Maggese Cinematografico», Torino, n. 14, 10 novembre 1913.

«An animal feature, in which some escaped lions play a very thrilling part. Fine staging and good acting.»
«The Bioscope», London, September 13, 1913.

nota:

La censura ritenne troppo realistica la scena iniziale del film, il domatore azzannato dal leone, e ne ordinò la soppressione.

Il sogno di due rondini

int.: Eleuterio Rodolfi, Gigetta Morano - **p.**: S.A. Ambrosio, Torino - **v.c.**: 438 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: 4.7.1913 - **lg.o.**: m. 240/438.

Si tratta di due rondini che invidiano la gaudente vita dell'uomo ed esternano nel loro linguaggio il desiderio di poter divenire per alcun tempo esseri umani anch'esse.
Un giorno il loro sogno viene a realizzarsi. Ma i miseri piaceri goduti nelle ventiquattr'ore del giorno a loro concesse nel nostro mondo, le persuade che migliore è la pace del loro poetico nido. E nel mentre la campana suona la mezzanotte dall'alto del rustico campanile, le due rondini fanno ritorno al loro nido.
(da un volantino pubblicitario)

dalla critica:

«È una graziosa commedia morale, simbolica, poetica.
Esecutori principali Rodolfi e Gigetta. Movimento di sfondo benissimo combinato ed egregiamente eseguito.»
«Il Maggese Cinematografico», Torino, n. 7, 25 luglio 1913.

Il film è anche noto con i titoli Le due rondini *o* Storia di due rondini *o* Due giorni di felicità.

Un sogno di Kri Kri

int. e **pers.**: Raymond Frau (Kri Kri) - **p.**: Cines, Roma - **v.c.**: 772 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: giugno 1913 - **lg.o.**: m. 122.

«Dopo una abbondante libagione, Kri Kri si stende sulla poltrona e si mette a leggere il famoso romanzo "I tre moschettieri". Ma presto il libro gli scivola dalle mani e il nostro amico parte per il regno dei sogni.
Ed eccolo tra gli eroi del romanzo di Dumas, il cui esempio lo sprona a emularne le tempestose vicende e gli strenui duelli. Un bel sogno: ma quando si risveglia, s'accorgerà che tutto l'impeto s'è riversato sui mobili di casa, letteralmente investiti dalla sua foga onirica.»
(«Bulletin Hebdomadaire Aubert», Paris, n. 109/1913)

dalla critica:

«Two of Kri Kri's finest surviving one-reelers are remarkable anticipations of Max Linder's American features *The Three Must-Get-Theres* and *Seven Years' Bad Luck*. In Un sogno di Kri Kri (1913) he dreams that he is D'Artagnan in a somewhat anachronistic *Three Musketeers* (he changes his horse for a motorcar). Kri Kri has a charming sense of the absurd: his D'Artagnan bows so obsequiously each time he meets the king that he topples over.»

David Robinson in «Sight and Sound», London, n. 2, Spring 1986.

Sogno e realtà

int.: Maria Jacobini, Alberto Nepoti - **p.**: Savoia Film, Torino - **v.c.**: 650 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: giugno 1913 - **lg.o.**: m. 167/178.

«La vita nel piccolo villaggio di Saint-Jean scorre monotona: le donne a fare la calza, gli uomini a criticare la politica del governo, le ragazze a sognare, finché un giorno arriva dalla città il cugino Alberto: per i vecchi, Alberto è un concentrato di tutte le corruzioni cittadine, per le ragazze una sorta di principe azzurro. Gli stanno attorno, lo vezzeggiano e, a orari diversi, gli danno appuntamento la sera, nel parco.
Alberto vi si reca, mentre le fanciulle, nascoste tra i cespugli, attendono ansiose. All'improvviso, i fari di una limousine, alla cui guida c'è una donna bella ed elegante, illuminano Alberto. Poche parole, poi il giovane sale: i dissapori che l'avevano spinto a tornare sono superati, l'auto riparte, mentre nelle tenebre in cui è ripiombato il parco si odono i velati singhiozzi di tre ragazze deluse.»
(«Film-Revue», Paris, n. 36, 15 août 1913)

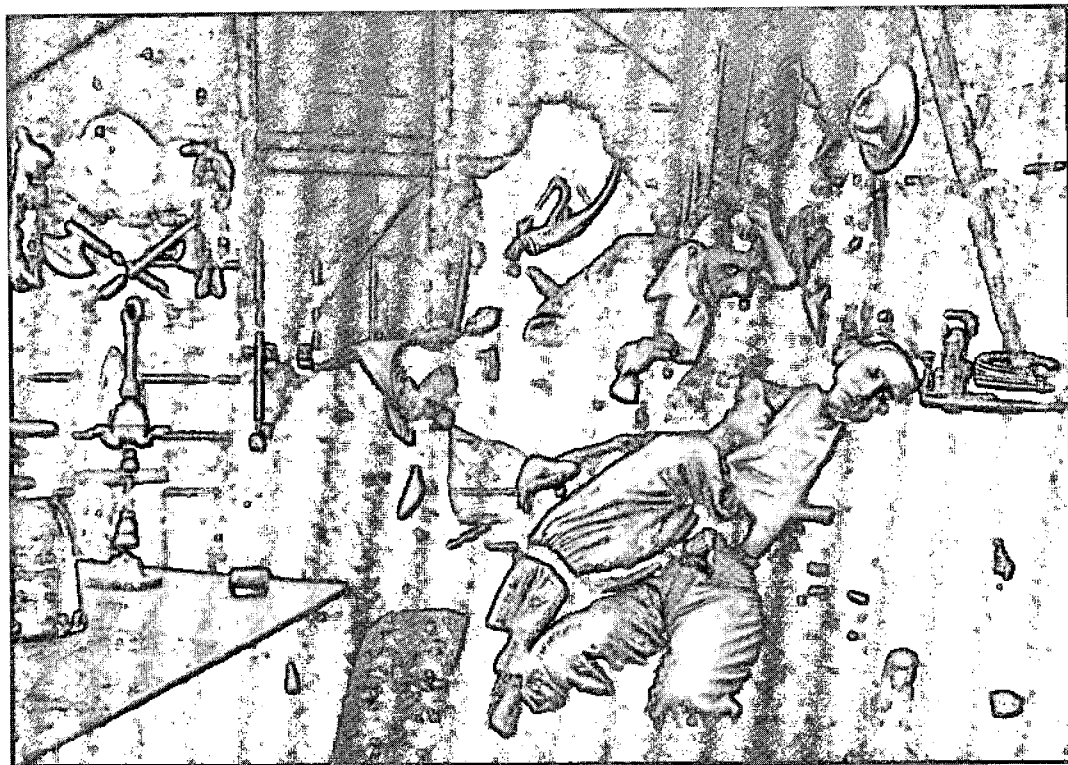
Sogno svanito

p.: Cines, Roma - **d.d.c.**: 10.3.1913 - **lg.o.**: m. 257.

«Un servitore ambizioso ha posto gli occhi su di una fanciulla di nobile lignaggio, sperando di sposarla ed entrare in un mondo di lusso; quando le sue intenzioni vengono scoperte, per evitare le conseguenze dei suoi intrighi è costretto a emigrare in un paese straniero dove, a seguito di molte peripezie, incontrerà la morte.»
(«The Bioscope», London, March 20, 1913)

I solitari della foresta

int.: Bianca Lorenzoni, Goffredo Mateldi - **p.**: Cines, Roma / Film de Arte Español, Barcelona - **v.c.**: 771 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: 18.8.1913 - **lg.o.**: m. 642.

«I minatori sono in rivolta per questioni salariali: ritenendo la sua vita in pericolo, l'ingegnere Diego Martinez, che è a capo della miniera, affida la figlia Carmen e i documenti di famiglia al suo amico Robert, perché li metta in salvo. Scoperta la fuga, i minatori inseguono Robert e l'uccidono. La piccola Carmen, rimasta sola nel bosco, si dirige verso una capanna. Lì vivono due banditi, Juan e Manuel, detti "i solitari della foresta". Frugando nelle tasche di Robert,

I solitari della foresta

Juan scopre una carta dove Martinez indica che nei sotterranei della sua casa sono nascosti due milioni. Il bandito allora, per entrare in possesso del denaro, spara al suo complice, affida Carmen a degli zingari e si reca a casa Martinez. Anni dopo, Juan, che ha sposato la contessa Clara, è divenuto il proprietario di villa Martinez, dinnanzi alla quale giunge un giorno la carovana dei nomadi, di cui Carmen, oramai divenuta adulta, è la maggiore fonte di guadagni, esibendosi come danzatrice. La contessa s'interessa alla giovane, l'invita a casa, le fa dei doni, e subito gli zingari pensano di svaligiare la villa, servendosi di Carmen, che però avverte Clara e fa arrestare i ladri.
Torna a casa Juan e Carmen lo riconosce. L'uomo vorrebbe sbarazzarsi della testimone dei suoi crimini, ma sopraggiunge l'altro "solitario", Manuel, sfuggito miracolosamente alla morte.
Juan verrà arrestato, mentre Manuel verrà accolto in casa, dove si dedicherà alla felicità della bella Carmen.»
(«Bulletin Hebdomadaire Aubert», Paris, n. 109/1913)

dalla critica:

«*I solitari della foresta* (Cines), quantunque non troppo fresca, pure piacque moltissimo per la rapidità dell'azione e la trepidazione in cui tiene sospesi. Termina, come sempre, a favore dei buoni e a svantaggio dei malvagi, lasciando un'impressione favorevolissima.»
Rag. G. Scarzella (corr. dal Cairo) in «La Vita Cinematografica», Torino, nn. 23/24, dicembre 1913.

«There is a good story in these two reels, and it is well put on. (...) There are many good scenes in the picture, which interests all the way.»
«The Moving Picture World», New York, January 3, 1914.

frasi di lancio negli Stati Uniti:

«An intensely dramatic, highly sensational, prettily told story of adventure!»

nota:

Il film fa parte del gruppo di lavori prodotti in Spagna dalla Film de Arte Español, succursale iberica della Cines.

Sonnambulismo

r.: Camillo De Riso - **s.**: Camillo De Riso - **f.**: Giacomo Farò - **int.** e **pers.**: Camillo De Riso (sig. Strobin), Desy Ferrero (sig.ra Strobin), Mary Bayma-Riva (la cameriera), Fanny Ferrari, Gentile Miotti, Felice Metellio, Carlotta Giani - **p.**: Film Artistica "Gloria", Torino - **v.c.**: 1224 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: settembre 1913 - **lg.o.**: m. 520 (due atti).

La sorella del missionario

La famiglia Strobin assume una donna di servizio con gran gaudio del padrone di casa, poiché la servetta non solo è carina, ma sembra non disdegnare le attenzioni del padrone. E quando la moglie si assenta per visitare una zia malata, per otto giorni, la cameriera diventa la padrona... del padrone di casa.
Al ritorno, la servetta, colta sul fatto, si finge sonnambula, ma la signora Strobin mangia la foglia e la licenzia, prendendo poi a bastonate il marito fedifrago.
Arriva una nuova servetta. La sera stessa, l'incorreggibile Strobin, fingendosi sonnambulo a sua volta, si reca nella stanza della cameriera. Non solo vi troverà una orrida vecchia (che è la madre della servetta), ma verrà anche inondato da una brocca d'acqua versatagli addosso per destarlo, dalla inviperita consorte.
(dal volantino pubblicitario)

dalla critica:

«Il De Riso ha trovato la sua via. Con *Florette e Patapon* prima, e ora con questo *Sonnambulismo*, egli s'è tracciato oramai la direttiva che lo condurrà alla popolarità. Oggi stesso la sua comica e simpatica *silhouette* non ha che a presentarsi sullo schermo perché nel pubblico si pronunzi un certo rimescolio di assestamento, come di gente che si metta comoda per gustar meglio lo spettacolo.
Egli non ha fatto motto che già tutti i volti sono atteggiati al sorriso. Se per un attore brillante è un compenso il riso, il nostro omonimo ne riceve già un anticipo mettendo soltanto il suo nome nel cartello.
Piccolino di statura, rotondetto, con un faccione da fra Beato sul quale s'erge un naso promettente, dirò, anzi, compromettente, e per completo un cranio impudico (impudico perché

nudo), coronato da un tanto di capelli quanto basta perché se li possa tirare nei momenti di disperazione; egli si è reso simpatico non solo al sesso mascolino, ma anche... a quell'altro, che in grazia del suo brio indiavolato, scorda l'età, la pancia e... il parco pelo, sicura di trovare abbondante il vizio. (...)
Il soggetto dev'essere tolto da qualche *pochade*, ma è assai ben condotto e bene adattato pel cinematografo, e dà campo al bravo signor De Riso, che l'ha posto in scena, di spiegare tutta la sua *verve* artistica.»

A. Berton in «Il Maggese Cinematografico», Torino, n. 12, 10 ottobre 1913.

«Queste due divertenti commedie [*Sonnambulismo* e *Un qui pro quo*], messe in scena da Camillo De Riso (...) e da lui stesso giocate come protagonista, sono riuscite, manco a dirlo, due veri gioiellini di comicità (...). Col De Riso si sono particolarmente distinti nel *Sonnambulismo*: la sig.ra Desy Ferrero, la sig.na Bayma-Riva e la sig.ra Charlotte (...). Messa in scena e fotografia, in entrambi i lavori, bellissime.»

Il rondone in «La Vita Cinematografica», Torino, n. 19, 15 ottobre 1913.

La sorella del missionario

int. e **pers.**: Mary Cléo Tarlarini (Maria), Antonio Grisanti (reverendo Robinson), Luigi Stinchi (Tom, il servo) - **p.**: S.A. Ambrosio, Torino - **v.c.**: 599 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: luglio 1913 - **lg.o.**: m. 617/642.

In un'isola del Mar Rosso, il reverendo Robinson e sua sorella Maria, dedicatisi alla rigenerazione fisica e morale dei piccoli arabi, sono ostacolati dal marabutto Arizoma. Il capitano Edgar Warrow, comandante di un incrociatore della Marina britannica e fidanzato di Maria, annunzia il suo arrivo. Harrison, commissario civile dell'isola, il quale ama la ragazza, le rivela la sua passione, ma Maria lo respinge, e allora l'amore di Harrison degenera in un sentimento di follia vendicativa. Arizoma, che attende il momento propizio per tornare in possesso dell'isola, con la promessa di dargli in preda Maria, persuade Harrison a far sbarcare nell'isola dei contrabbandieri. La missione viene messa a sacco. Maria riesce a telegrafare aiuto al fidanzato, ma poi viene catturata da Arizoma, mentre il reverendo, rimasto ferito, viene salvato e nascosto da Tom, il servo fedele. Harrison si reca da Arizoma perché gli consegni Maria, ma il perfido arabo, risoluto a tenersela per sé, lo scaraventa in mare. In pericolo di affogare, Harrison si pente dei suoi peccati e la mano misericordiosa di Dio lo salva; le onde lo portano nella grotta dove s'è nascosto il reverendo, che lo perdona. Una nave è approdata all'isola: Edgar ed i suoi marinai impediscono che Arizoma, che ha catturato Maria e i suoi, compia una strage.
Nella missione riedificata torna la pace cristiana, santificata dalle nozze di Maria ed Edgar.
(dal volantino della Ambrosio)

dalla critica:

«È un dramma moralissimo, fatto con veri e propri intendimenti morali. Starei per credere che si sia voluto tentare quel genere di cinematografia morale, ad uso degli oratori e delle

case di educazione, genere che risponderebbe, se non erro, al deliberato del Congresso Cattolico di Venezia tenuto nel 1902, mi pare, a Palazzo Morosini.
Ammesso il supposto, l'autore del soggetto avrebbe dovuto scegliere un missionario cattolico. Può parer tale anche il reverendo Robinson, a chi non sa che nelle missioni i preti cattolici indossano l'abito bianco con fascia, e croce sul petto, che è segno caratteristico della missione, e portano la barba. Ma questo è un particolare che non turba l'andatura del fatto. (...)
La parte fotografica non mi sembra certamente quale siamo soliti vedere da questa Casa, che di regola ha sempre delle corrette fotografie. Sarà un'eccezione. Tranne qualche quadro, tutti gli altri sono improntati maluccio anzi che no. Ora sbiancati, ora indefiniti, spesso senza rilievo, e con pochissimi contrasti di luce. Presi sottomacchina, specialmente quelli di assieme non hanno cieli, non aria, non profondità. L'azione che si svolge in queste condizioni diventa un brulichio di uomini e di cose accatastate le une sulle altre sempre sul punto di rovesciarsi fuori del quadro. (...)»

E. Bersten, in «Il Maggese Cinematografico», Torino, n. 8, 10 agosto 1913.

«Film di insolita sentimentalità. Gradita agli spettatori, certo più attraente se vari episodi fossero meno prolissi.
La fotografia e l'esecuzione artistica sono discrete e buona la sceneggiatura.
In alcuni episodi manca però la naturalezza, non sempre i costumi corrispondono alle esigenze dei luoghi, ma illustra episodi fortemente drammatici ed impressionanti, che procurano un più che discreto successo.»

«L'Araldo della Cinematografia», Torino, n. 3, 9 agosto 1913.

«(...) Una pellicola superba e commovente, degna veramente di essere veduta; il lavoro è quasi in ogni suo particolare perfetto: buono l'intreccio, ottimi in generale gli artisti, inimitabile l'esecuzione. (...)»

Myriam (corr. da Trieste) in «La Vita Cinematografica», Torino, n. 22, 30 novembre 1913.

La sorpresa del nonno

r.: Eleuterio Rodolfi - **s.**: Orlando Ricci - **f.**: Narciso Maffeis - **int.**: Emilia Pozzi Ricci, Gigetta Morano, Bianca Schinini, Antonio Grisanti, Gigi Mantero - **p.**: S.A. Ambrosio, Torino - **v.c.**: 1737 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: 8.12.1913 - **lg.o.**: m. 304.

Lili è una graziosissima fanciulla non ancora sedicenne: il suo corpicino flessuoso ha già delle eleganti movenze di donnina; la sua testolina bizzarra ha già dei piccoli pensieri civettuoli, un cuoricino d'oro ha già dei palpiti... ma nessuno in casa se ne avvede. Per la mamma, per il babbo, e specialmente per il nonno che vuol saperla più lunga di tutti, Lilli è sempre la bambina in casa da nutrirsi a cioccolatini, da premiare con le bambole. Ora avviene che, perseverando in questo ingenuo errore, il nonno, nonostante la sua esperienza quasi secolare, abbia una certa sorpresa che... forma l'argomento e la delizia di questo divertentissimo romanzetto d'amore!
(dal bollettino pubblicitario dell'Ambrosio)

dalla critica:

«È una magnifica commediola, dallo spunto divertente, svolta con brio e naturalezza, in ambienti indovinatissimi ed ammirevoli, ed eseguita con molta disinvoltura da tutti gli artisti che vi presero parte; specialmente dalla protagonista Emilia Pozzi Ricci, una monella vivacissima ed in carattere, da Gigetta Morano, dalla Bianca Schinini, una piacente vecchietta..., dal Grisanti e dagli altri tutti, dei quali ci sfugge il nome.
Bella la messa in scena ed impeccabile la parte fotografica.»
Il rondone in «La Vita Cinematografica», Torino, n. 4, 30 gennaio 1914.

I sorrisi d'un tramonto

int. e **pers.**: Umberto Mozzato (Roberto Sarni), Lydia Quaranta (Bice Moreno), Filippo Boutens (lo zio) - **p.**: Itala Film, Torino - **v.c.**: 5150 del 16.11.1914 - **d.d.c.**: aprile 1913 - **lg.o.**: m. 736 (due parti).

**Roberto Sarni ama Bice Morano, ma è costretto a separarsi da lei per un po', dovendo andare in colonia, inviato dal governo.
Qualche tempo dopo, Bice e suo fratello, su cui s'è abbattuta la rovina finanziaria, sono costretti a vendere la loro casa; a comperarla è lo zio di Roberto, il quale si innamora di Bice e la chiede in moglie. Bice, senza notizie di Roberto da tempo e colpita anche dalla generosità dell'uomo che l'ha salvata dalla miseria, accetta. Quando Roberto torna e vede Bice sposata con lo zio, ne domanda la ragione. È lo zio stesso a spiegargli: "Sono molto malato, ho meno di un anno di vita. Bice è il sorriso del mio tramonto. Parti, torna tra un anno. Io non ci sarò più e Bice sarà tua".
Alberto accetta, ma quando dopo un anno torna, trova che lo zio ha riacquistato la salute. Chiede a Bice di fuggire con lui, ma la donna, fedele ai suoi doveri, rifiuta. Lo zio, che ha sentito quanto il nipote ami Bice, prende una pistola e si suicida.
(dal volantino pubblicitario)**

dalla critica:

«Il titolo di questa riuscitissima film ci prepara ad una azione intonata su un melanconico sentimentalismo. Così è, infatti: il soggetto, rivestito d'una azzardatissima originalità, si delinea condotto con una efficace sicurezza di mezzi, e se qualche quadro della seconda parte, più precisamente l'arrivo del nipote, ci appare come un voler provocare delle superflue situazioni interessanti, certo l'opportunità dei numerosi particolari, resi con artistica delicatezza, valsero a convincere pienamente ed a togliere ogni dubbio sulla logicità dell'azione.
A parer nostro, però, l'originalità non consiste già nello spunto, che riteniamo qua e là commendevole, ma bensì nella eccellente scelta dei momenti comunicativi che, privi d'ogni artificio, riuscirono ad imporsi ed a soggiogare l'attenzione del pubblico.
Il soggettista ed il *metteur en scène* trovarono in Umberto Mozzato un vero collaboratore

che, dedicando all'interpretazione della profonda anima del Sarni la sua schietta arte, si dimostrò acuto e coscienzioso osservatore. Lidia Quaranta fu una Bice Moreno graziosissima e degna di plauso; gli altri... non ci convinsero.
Buona la messa in scena e meritevole d'uno speciale elogio la nuovissima impostazione del penultimo quadro.
Fotografia talvolta un po' oscura.»
«Eco-Film», Torino, n. 2, maggio 1913.

«There are a couple of surprises in this fine two-reel picture. It is probable that if the first one be a pleasant one, the second will not be. Opinions will divide a great deal, perhaps, according to the age of the observer. It is natural for a youth to sympathize with the loves and aspirations of youth; from the elder the sympathy is likely to be extended to the more mature man, even though he has not the robustness and probable longevity of the "sturdy oak". (...)
Sympathy goes to the young man, but it is overborne by the gratification of a good life preserved.
The wife? That's another angle. Settle that for yourself.
A great castle forms the background for many of the scenes. The photography is excellent; so likewise is the judgement displayed in the tinting... *The Death Knell* is a picture worth seeing.»
«The Moving Picture World», New York, June 28, 1913.

Il film è anche con i titoli Un sorriso al tramonto *o* Un sorriso al tramonto della vita!

Sotto la maschera

r.: Romolo Bacchini - **f.**: Nicola Zavoli - **int.**: Anna Lazzarini Stefani, Irene Mattalia, Elio Gioppo, Delia Bicchi, Ruffo Geri, Alfredo Bracci, Giovanni Pastore, Dario Ferrarese - **p.**: Roma Film, Roma - **d.d.c.**: dicembre 1913 - **lg.o.**: m. 1000

Giovanni, cocchiere del vedovo marchese De la Giraudiére e fidanzato con la cameriera Genoveffa, è molto affezionato alla figlia del padrone, Elena. Un giorno il marchese si mostra troppo intraprendente con Genoveffa: alle grida della cameriera accorre Giovanni, che strappa la rivoltella dalle mani del marchese, lo ferisce e poi scappa in campagna. In una bettola il fuggiasco conosce Giorgio Richard, segretario dell'associazione "Maschera Nera", presieduta da una donna (la contessa d'Armillac), che lo fa diventare socio assicurandogli protezione dalla polizia. Intanto Genoveffa muore nella sua stanzetta in campagna, lasciando come portafortuna a Elena una crocetta.
Anni dopo, Elena è chiesta in sposa dal conte Renato De Briançon, che si è innamorato di lei ed è deciso a lasciare la propria amante, la contessa d'Armillac; quest'ultima, che in segreto continua a essere Maschera Nera, ordisce la sua vendetta: fa rapire Elena per portarla in una grotta dove verrà sfigurata dal vetriolo: l'incarico di farlo è di Giovanni, il quale, riconosciuta nella prigioniera la sua diletta Elena (grazie alla crocetta che porta ancora al collo), riesce a salvarla e a farla tornare a casa, a prezzo della propria vita.

dalla critica:

«Fra gli artisti mi piace notare il Gioppo, figura ideale di primo attore accompagnata da una forza di espressione e d'azione da metterlo in prima fila fra gli attori moderni del cinematografo. Suggestiva e fatale la Sig.ra Lazzarini nel *Sotto la maschera*. (...) Eccellente, se non altrettanto attrice, la bellissima Sig.ra Mattalia che sfoggia in questo soggetto tutte le sue bellezze fisiche sì da far correre negli spettatori brividi di desiderio e di ammirazione.»
Vice Guerzoni in «La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica», Napoli, n. 259, 22 novembre 1913.

Il film è anche noto con il titolo Dietro la maschera.

Il sottoprefetto

p.: Splendor Film, Roma - **di.**: Milano Films, Milano - **v.c.**: 3786 del 1.8.1914 - **d.d.c.**: maggio 1913 - **lg.o.**: m. 398.

«Il sotto-prefetto è morto! Il cordoglio è unanime; solo suo figlio, il conte Valente, rimane indifferente. La morte del padre gli ha lasciato in eredità solo debiti e una torma di creditori che l'assillano per essere pagati. Unica consolazione è Rosaura, una fedele governante - silenziosamente innamorata di lui - che è abilissima nel rintuzzare i postulanti e nel permettergli di continuare in pace la stesura di un trattato di meccanica. Quando il lavoro è terminato, Valente lo porta personalmente al Ministero della Pubblica Istruzione, con la speranza che venga adottato come testo nelle scuole statali. Durante la sua assenza, Rosaura continua a tener testa ai creditori e quando arriva una busta con lo stemma ministeriale, la mostra, senza aprirla, ai più insistenti fra questi. Subito si crede che il conte sia stato nominato sottoprefetto, succedendo al padre, per cui la situazione cambia, i crediti vengono dimenticati, tutti fanno a gara per offrire la propria mercanzia.
Il sindaco telegrafa il suo compiacimento per la nomina al Ministro e il messaggio arriva proprio mentre Valente è ricevuto dal Ministro, che chiede spiegazioni al giovane esterrefatto e ignaro di tutto.
Più tardi, ogni cosa si chiarisce e il conte Valente viene effettivamente nominato sottoprefetto.»
(da "The Bioscope", London, June 12, 1913)

La spagnuola

int.: Antonietta Calderari - **p.**: Aquila Films, Torino - **v.c.**: 398 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: aprile 1913 - **lg.o.**: m. 530.

«La danzatrice Lola affascina con le sue esibizioni la corte di Francia: lo stesso Richelieu ne rimane turbato, ma Lola gli preferisce D'Artagnan. Il cardinale, vedendosi respinto, la fa rapire e la consegna al conte di Guitre perché la nasconda nel suo castello. D'Artagnan cerca di liberarla, ma viene fatto prigioniero assieme agli altri moschettieri. Sarà Lola, a sua volta, a cercare di liberare i suoi sfortunati salvatori, fingendo di accettare le "avances" di Guitre per sottrargli la chiave della prigione.
Scoperta, starebbe per essere uccisa dal malvagio Guitre, se D'Artagnan, riuscito a evadere, non intervenisse a mettere fuori combattimento il perfido conte. Poi, trovato nelle tasche di Guitre un salvacondotto in bianco firmato da Richelieu, se ne serve per portare tutti fuori verso la libertà.»
(«Bullettin Hebdomadaire Lux», Paris, n. 25, 1913)

dalla critica:

«Quei signori dell'Aquila hanno pensato che l'ambiente romantico di Dumas padre non è sufficientemente discreditato in cinematografo. Onde fanno arrivare una ballerina spagnola alla Corte di Francia - e che Corte! una salettina da restaurant notturno con una ventina di comparse indecorate nei prischi costumi teatrali del *Ballo in Maschera*!
La ballerina, per dimostrare di essere ballerina, sgambetta maluccio sì, ma parcamente. (...)
Non è qui il caso di dilungarci in esame di particolari e commenti. Lo svolgimento del soggetto basta da solo a mostrare con quale genere di produzione si trastulli una casa italiana, che prodiga un'accurata fotografia ed una decorosa dipintura di scenari attorno a vicende come quelle di D'Artagnan che, volendo strappare dei fiori da un albero, ne stacca un mazzolino di fiori di pezza, già belli e preparati dall'attrezzista e legati con lo spago.
Notiamo tuttavia che i valletti di Richelieu, in parrucca bianca, indossano delle precoci livree 1700. Non diciamo altro. Cioé diciamo che non dimostra di essere una "Aquila" chi confeziona dei lavori siffatti.»
«Film», Napoli, n. 13, 23 aprile 1914.

Il film è anche noto con il titolo La bella spagnola.

Spartaco (Il gladiatore della Tracia)

r.: Giovanni Enrico Vidali - **s.**: Renzo Chiosso - **f.**: F. Antonio Martini - **scgr.**: Domenico Gaido - **co.**: Caramba [Luigi Sapelli] - **int.** e **pers.**: Mario Guaita Ausonia (Spartaco), Enrico Bracci (Crasso), Luigi Mele (Norico), Maria Gandini (Elena, figlia di Crasso), Cristina Ruspoli (Idamis, sorella di Spartaco), Leo Ragusi (Armorico), signor Fretti (Crasso), Achille Majeroni, Enrico Bracci - **p.**: Pasquali e C., Torino - **v.c.**: 1851 del 13.12.1913 - **p.v.**: Roma, Cinema Moderno, febbraio 1914 - **lg.o.**: m. 1824.

Nel 73 avanti Cristo, Spartaco, principe di Tracia, con sua sorella Idamis e il fidanzato di lei, Armorico, sono portati in catene a Roma dal console romano Crasso; Spartaco e Armorico entrano a far parte del gruppo dei gladiatori, mentre Idamis è data come schiava alla figlia di Crasso, Elena, che la tratta come una sorella. Norico, capo dei gladiatori, è vinto da Spartaco e comincia a odiarlo, soprattutto dopo che Crasso gli ha fatto prendere il suo posto. Spiando il rivale, Norico si accorge che Elena, la figlia di Crasso, lo ama. Durante una grande festa, Crasso ordina a Spartacus di organizzare uno scontro fra gladiatori: sopravvive solo Armonico e Crasso, ubriaco, ordina a Spartaco di ucciderlo. Il gladiatore si ribella e fugge con un gruppo di compagni sulle montagne. Inseguito da Crasso e dalle sue legioni, con uno stratagemma riesce a vincerle e a far prigioniero lo stesso console (poi fatto liberare per ordine di Emilia). Spartaco entra da trionfatore a Roma e ordina la liberazione degli schiavi. Norico ostenta devozione a Spartaco, ma intanto ne prepara la rovina, sobillando contro di lui i gladiatori: da due complici fa assassinare Crasso e fa ricadere su Spartaco la colpa dell'omicidio: il gladiatore è arrestato e dato in pasto ai leoni nell'arena. Grazie a Idamis il complotto di Norico viene scoperto e anche il traditore finisce nell'arena[1].

(1) *Esistono discordanze sulla trama tra le fonti consultate. La versione cui siamo arrivati deriva dal confronto tra le fonti italiane e americane; nell'edizione distribuita negli Stati Uniti tuttavia, oltre ad alcuni nomi di personaggi diversi (la figlia di Crasso è Narona, e non Elena; il fidanzato di Idamis è Artemon, e non Armorico), risulta completamente rovesciato il finale: Spartaco all'ultimo momento è salvato, e al suo posto è Norico a morire tra i leoni.*

dalla critica:

«La Casa Pasquali si è poderosamente affermata una volta di più con questo lavoro che, dal momento che una volta tanto non l'ho visto annunziato, chiamerò un vero capolavoro della cinematografia. Considerato nell'assieme si ha l'impressione di uno spettacolo di forza e di bellezza che non ricordo di aver visto finora al cinematografo. Tutte le scene sono di una incomparabile verità e naturalezza, ogni quadro strappa una nuova ammirazione, ogni cosa fu studiata in modo che si può affermare di trovarci dinnanzi ad una vera concezione drammatica. (...) Si può anche trovare qualche neo; ad esempio una scala che, se non erro, compare in due quadri e che non è propriamente dell'epoca, qualche pettinatura e qualche vestiario, specie femminile, fuori di posto; ma sono piccole mende (...). Mario Guaita Ausonia ha addirittura personificato Spartaco. La bellezza plastica della sua figura, la prestanza ed insieme l'agilità e la vigoria del suo corpo perfetto, lo sguardo vivo e penetrante, la sua scena scevra di qualsiasi appunto, hanno fatto di questo uomo arrivato nelle fila degli artisti cinematografici, un artista, degno di ogni considerazione, un protagonista più che perfetto del lavoro, di cui tratto. E con lui si distinsero: Maria Gandini, che rese con grande efficacia e con squisito senso artistico la parte di Emilia, affermandosi sempre più valorosa (...). Le masse lavorarono egregiamente, la messa in scena è magnifica, straordinaria, sfarzosissima; le scene rappresentanti le battaglie, le vittorie, il trionfo dei gladiatori sono meravigliose (...). Mi sia quindi permesso di tributare una parola di vivissimo encomio a Giovanni Enrico Vidali, che, quale *metteur en scène* di questa film, ha dato novella prova delle sue spiccate qualità artistiche, del suo ingegno, della sua cultura, della sua energia. Ed un elogio ancora al valentissimo operatore Antonio Martini che ha girato splendidamente (...).»

Eliseo Demitry in «La Vita Cinematografica», Torino, n. 14, febbraio 1914.

«A parte qualche piccolo strappo alla storia e qualche lieve infrazione alla psicologia del tempo, il che è perdonabile (...), la parte spettacolosa di questa film è veramente spettacolosa nel significato lato della parola. Tutto è strettamente romano: figure, costumi, luoghi,

Spartaco

decorazioni, tutto fatto con sontuosità e precisione meravigliose. Il prologo nel quale si vede Crasso ritornare trionfante dalla Tracia (...) è di un effetto suggestionante per le masse imponenti di popolo e di armati (...). La scena del circo e delle lotte gladiatorie è semplicemente meravigliosa; la battaglia dei gladiatori sollevati, con tutti i noti stratagemmi di guerra, e la vittoria di Spartaco su Crasso (...) sono molto ben riuscite. (...) In fondo Spartaco è morto tradito. Invece di ammazzarsi da sé dopo una sconfitta dovuta al tradimento è finito in modo più teatrale. Crasso invece di morire ucciso sul campo di battaglia è caduto vittima di un agguato per opera e pel vantaggio degli effetti cinematografici della Casa Pasquali. E Idamis non è vera ma è ben trovata, e poiché tutto il resto non fa neanche una grinza, diciamolo pure: questa è la più complessa, interessante e grandiosa pellicola cinematografica che siasi finora proiettata, e intendiamo anche dire come opera fotografica (...).»

A. Guerzoni in «La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica», Napoli, n. 270, 21 febbraio 1914.

«*Spartaco il gladiatore della Tracia*, non ha colpito il pubblico, come colpì la d'annunziana *Cabiria* al Lirico. Peccato poiché il lavoro è condotto molto bene, anche per quanto riguarda l'operatore, Signor A. Martini, che, giustamente gode fama di ottimo operatore.
Certi particolari suscitarono l'ilarità del pubblico, e cioé la *ondulation Marcel* nelle pettinature di quelle dame antiche che copiosamente figurano in Spartaco.»

Hover (corr. da Milano) in «Il Maggese Cinematografico», Torino, n. 11, 10 giugno 1914.

«I can frankly say that *Spartacus* grew in my estimation after the second, third and fourth presentations, notwithstanding that defects were also revealed on these occasions.
The story lacks the dignity of a classic, as it is for the most part pure fiction; but the Pasquali producer has offset this in large measure by the atmosphere he has created. Several imposing exteriors show views of Ancient Rome, splendid triumphal pageants, firce gladiatorial

contests in the spacious amphitheater of the Circus Maximus, and scenes of battle on the mountain side, in which the Roman legions are scattered by Spartacus and his men. The final climax also occurs in the Circus Maximus, a scene that resembles the great scene in *Quo Vadis?* where the lions are let loose on the band of Christians (...).
The aspect of harshness which dominates the story is softened by the love scenes between Spartacus and Narona, daughter of Crassus, and Artemon and Idamis, sister of Spartacus. These love scenes were rendered still more effective, in the presentations at the Auditorium, Chicago, by the sweetly expressive music arranged by Modest Altschuler and played by a symphony orchestra of thirty-eight pieces. Indeed, never before had I thought it possible that music could be arranged so as to afford such perfect accompaniment to pictures. Had song taken the place of the pictures, the music could not have been more appropriately expressive nor more delightfully contributory to one's pleasure. George Kleine deserves much praise for this enterprise and good taste in this matter. (...) When one spends $2,500 per week for music for pictures, their artistic value is well appraised. (...) The photodramatic talent of the principals in the cast is best represented by Luigi Mele, in the part of Noricus, and by Signorina Ruspoli, in the part of Idamis. Signor Mele has a most expressive face. His intense envy and hatred for Spartacus are venomously written on his visage. (...) Signor Ausonia has a well knit, powerful frame, and the play of his muscles and his strength would rival those of Sandow at his best. (...) Signorina Gandini in the part of Narona, does not fully realize the possibilities of the character. Like Signor Ausonia, she is somewhat weak in emotional scenes, and is addicted to a sameness of gesture that mars some really good acting.»
James S. McQuade in «The Moving Picture World», New York, n. 10, June 6, 1914.

frasi di lancio in Spagna:

«Prodigiosa evocación cinematográfica del la historia antigua - 40 leones - Carreras en el Circo - Juegos atléticos - Lucha de hombres con animales.»

nota:

L'uscita del film venne preceduta da notizie sull'intenzione della Cines di distribuire un proprio film su Spartaco: notizie smentite poi, con un certo ritardo, non dalla società romana ma da un telegramma dello stesso Pasquali. Il film ebbe larga circolazione internazionale - all'estero uscì prima che in Italia - e negli Stati Uniti venne importato e distribuito dallo stesso concessionario della Cines, George Kleine. Spartacus *assicurò per la prima volta la notorietà come attore all'atleta Mario Guaita Ausonia; egli ottenne un successo personale anche accompagnando la presentazione del film a Vienna e a Budapest ed esibendosi in pubblico. «La Vita Cinematografica» dedicava, nel febbraio 1914, due pagine a fotografie dell'attore e ai commenti a lui dedicati da vari quotidiani di Budapest. Il «Mzo-Világ», per esempio, spiegava che Ausonia era stato scritturato per alcune sere dal direttore della sala dove si proiettava il film e aggiungeva: «Il capo gladiatore mostra e fa giuocare i suoi muscoli di acciaio in pubblico, e ciò produce un godimento strano, nuovo, per chi vi assiste. (...) È interessante il fatto che quando Ausonia è vestito in abiti civili, moderni, egli non mostra affatto la potente muscolatura e la forza che possiede.»*

Spasimo muto

r.: Attilio Fabbri - **int.**: Pina Fabbri, Giulio Donadiò - **p.**: Milano Films, Milano - **v.c.**: 5552 del 30.11.1914 - **d.d.c.** - febbraio 1913 - **lg.o.**: m. 580.

dalla critica:

«Bella pellicola ed ottima esecuzione artistica. Anzi non vogliamo mancare dal rendere nota la perfetta verosimiglianza del lavoro con la vita reale, né possiamo tacere sull'impeccabile riproduzione artistica, che unicamente influisce sul pubblico per farlo vivere e palpitare in uno coi protagonisti del dramma.
La parte difficilissima venne affidata alla bravissima attrice, signora Pina Fabbri, la quale non solo ha saputo disimpegnarla con la solita valentia che la distingue, ma crediamo fermamente che al suo valore ed alle sue posizioni indovinatissime, si debba principalmente il successo della film.
Perché in questa pellicola ci siamo occupati essenzialmente della parte artistica, prendiamo occasione per far noto al primo attore giovane ch'egli eccede quando inveisce contro la madre: questa è sempre da adorarsi, anche quando sia stata colpevole ed il rimprovero dal figlio deve giungerle per il dolore di lui, e non per la sua collera.
Quest'appunto, peraltro, non tocca la bontà della film, né intacca la capacità artistica dell'attore, misurato e corretto.»
«La Vita Cinematografica», Torino, n. 6, marzo 1913.

«Una vera pagina commovente di poesia e d'amore, interpretata con rara maestria dalla brava Pina Fabbri.»
Luigi Drago (corr. da Sampierdarena) in «L'Illustrazione Cinematografica», Milano, n. 9, 5/10 maggio 1913.

Il film è noto anche con il titolo Dolore muto.

Sposare sí, morire no

int. e **pers.**: Raymond Frau (Kri Kri), Lea Giunchi (Lea) - **p.**: Cines, Roma - **d.d.c.**: febbraio 1913 - **lg.o.**: m. 160.

**Kri Kri è un cocco di mamma, la quale briga perché la sua delicata creatura faccia un buon matrimonio; pertanto convince un suo amico molto ricco a dare la figlia Lea in moglie a suo figlio.
Ma Lea non sopporta che le venga imposto un marito e per liberarsi di Kri Kri gli rimprovera le sue scarse attitudini sportive. Punto sull'onore, Kri Kri si cimenta allora nelle più svariate prove, rendendosi però sempre più ridicolo agli occhi di Lea e dei suoi amici, finché - quando capisce di essere vittima di un inganno - rompe il fidanzamento. A questo punto sarà Lea a corrergli dietro...**

dalla critica:

«*Sposare sí, morire no* - Questa è la decisione del goffo Giorgio, che, per sposare appunto Annetta, si sottopone ad uno *sport* da rompicollo, ma il collo preme a Giorgio e alla di lui madre, e così il collo è salvo, ma il matrimonio se ne va in fumo.»
Walter Smith in «La Cinematografia Italiana ed Estera», Torino, n. 145, 5 febbraio 1913.

«This is a clearly played farce comedy. If there is not much "punch" in it, it is better entertainment than much of what passes for punch. It seemed to amuse the audience, too.
The photography, which is fair, have been better, especially as its scenes are very pretty.»
«The Moving Picture World», New York, April 12, 1913.

La statuetta di Nelly

int. e **pers.**: Maria Bay (Nelly), Gigetto Crosetti (Gigetto), Carlo Campogalliani (Mastro Antonio), Vittorio Tettoni, Eugenia Tettoni - **p.**: S.A. Ambrosio, Torino - **v.c.**: 441 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: luglio 1913 - **lg.o.**: m. 577/707.

Dovendo partire per l'America, il sig. Leumann fa testamento a favore della figlia Nelly, e in subordine - in caso di morte della ragazza - al suo socio Hudson.
Sparsasi la notizia del naufragio della nave su cui era Leumann, Hudson rapisce Nelly e la affida a un fabbricante di statuette, Mastro Antonio, impadronendosi del patrimonio.
Nelly fa amicizia con Gigetto, il figlio di Mastro Antonio, il quale, colpito dalla mesta bellezza della piccina, la prende per modello di una statuetta e ne manda poi gli esemplari per il mondo, scrivendo sotto la base il suo nome e indirizzo.
Leumann, che s'era salvato dal naufragio, torna a casa e Hudson gli comunica la morte di Nelly, gettandolo nella più profonda disperazione. Ma il caso vuole che una delle statuette capiti nelle sue mani e che egli ritrovi così la sua adorata bambina.
(da un volantino pubblicitario)

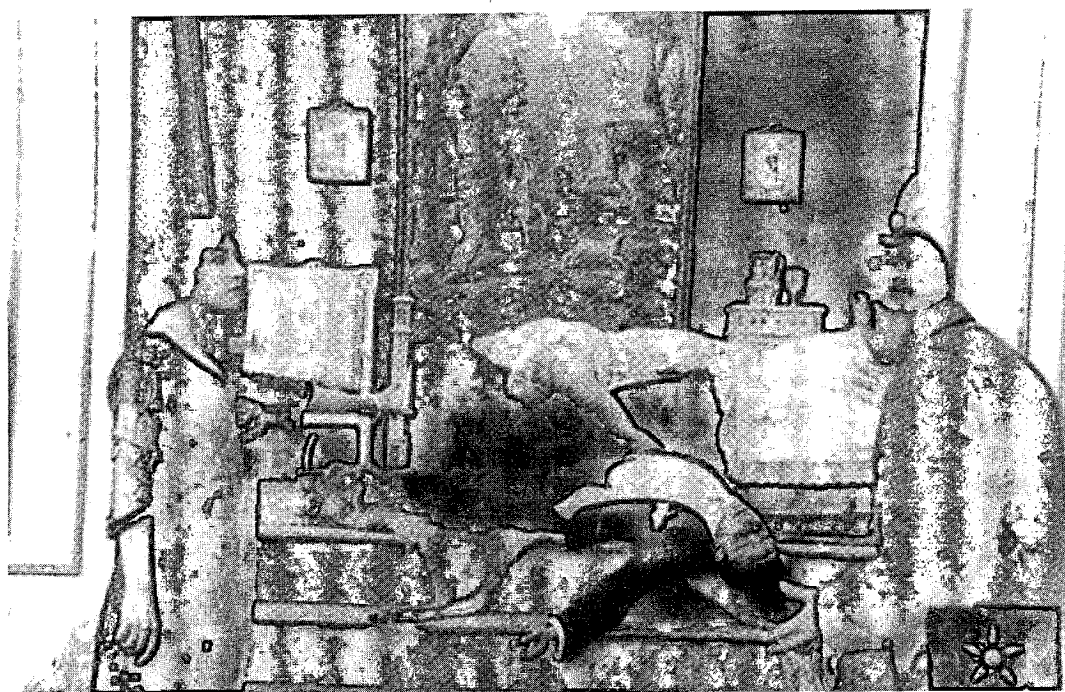
dalla critica:

«Protagoniste della bella commedia sono le bambine Bay Maria e Crosetti, rispettivamente nelle parti di Nelly e Gigetto. V'è dell'inverosimile e dell'artificioso assai nell'interpretazione di questi due personaggi i quali di bambini non hanno che la figura.
Ci si vede troppo la mano del maestro, mano che non ha lasciato a loro gran ché di quella semplicità infantile tanto cara ancor quando è scorretta. Noi ci troviamo di fronte ad un omino e ad una donnetta, e la loro interpretazione è più da omino e da donnetta che da bambino e bambina. Interpretazione misurata, precisa, assai adatta se gli attori avessero dieci anni di più. Anche il gesto...! (...)
A recitare non s'insegna: la massima è vecchia, ma ai bambini bisogna insegnare per

forza. Ed io dò lode al maestro di Gigetto e Nelly che, non essendo dotati come dei "fanciulli-prodigio", riescono, mercé la buona istruzione ricevuta e - diciamo pure - mercé una bella attitudine - imitativa - ad essere molto efficaci.
Sarà però tempo di lasciarle un po' andare da sole queste bambine, nell'insegnamento possono divenire troppo uniformi. Se non m'inganno, la loro attitudine è di quelle che in altri tempi e in altro giornale teatrale ho chiamato incipiente attitudine, attitudine che pronostica un buon avvenire (...).»
«Il Maggese Cinematografico», Torino, n. 7, 25 luglio 1913.

Il film è noto anche con il titolo Il rapimento di Nelly.

Sua cognata

r.: Enrico Guazzoni - **f.**: Alessandro Bona - **int.** e **pers.**: Gianna Terribili Gonzales (Renata Neri), Leda Gys (Claudia Neri), Augusto Mastripietri (il conte Augusto Neri), Ida Carloni Talli (la contessa Neri), Luigi D'Amico (Mario Dialti) - **p.**: Cines, Roma - **d.d.c.**: 7.4.1913 - **lg.o.**: m. 686/700.

Sua cognata (Leda Gys)

Renata, moglie del conte Augusto Neri, vive in campagna con la suocera e la cognata Claudia. Il marito è spesso fuori per lavoro e il monotono scorrere della sua vita annoia la giovane, che sogna perennemente un'evasione. L'occasione si presenta quando Mario Dialti, il fidanzato di Claudia, rimane per caso fortuito solo con lei in casa. Questi diventa facile preda della vogliosa Renata. Claudia scopre l'infedeltà del fidanzato, ma per non distruggere la felicità del fratello, tace e quando questi giunge a sospettare il tradimento, ne svia i sospetti. Qualche tempo dopo, Claudia e Mario, in viaggio di nozze, ricevono un telegramma: la contessa madre è moribonda. Tornano immediatamente. Mentre Claudia a Augusto si prodigano al capezzale della madre, Mario ricade tra le braccia di Renata. Claudia li osserva non vista e matura la sua vendetta: da fidanzata aveva perdonato, da sposa non può. Recatasi di nascosto in camera di Renata, avvelena il té che la cognata ha preparato per l'amante che verrà a trovarla quella notte. L'indomani Mario e Renata vengono ritrovati senza vita.

dalla critica:

«È piaciuto moltissimo. Vi sono delle scene che hanno un vero riscontro nel nostro mondo. La interpretazione è buona.»
«L'Illustrazione Cinematografica», Milano, n. 14, 20/25 luglio 1913.

«*Sua cognata*, dramma dolorosamente passionale. Oh, la lotta di quella cognata, piena di sacrifici, ma che alfine giustamente si vendica di fronte alla reiterata colpa della parente lussuriosa, che, per ben due volte, le strappa l'amante prima e poi lo sposo! Scene mirabili e tal fiata terribili, condotte con un'estrema perizia.»
Walter Smith in «La Cinematografia Italiana ed Estera», Torino, n. 149, 15 aprile 1913.

nota:

Dopo aver circolato per qualche mese nel 1913, il film incorse nei rigori della censura; nell'ottobre 1914 gli venne revocato il permesso di circolazione concesso dall'autorità di P.S.

Il film è anche noto con il titolo La lussuria.

Sua Maestà il sangue

r.: Roberto Roberti - **int.** e **pers.**: Antonietta Calderari (Elise), Roberto Roberti (re Sergio II di Asturia), Achille Consalvi (Dimitrioff, il baro), Gino Lacchini, Bice Waleran (Alda) - **p.**: Aquila Films, Torino - **v.c.**: 5149 del 20.11.1914 - **d.d.c.**: 11.3.1913 - **lg.o.**: m. 935.

«Il principe Sergio, erede al trono di Asturia, conosce a una festa all'estero una bella ragazza: i due s'innamorano e per un po' l'idillio procede, quando, richiamato in patria, Sergio è

costretto ad abbandonarla. Due anni dopo tornato per rivederla, la trova morta accanto a un bimbetto, Eduardo, il figlio nato dal loro amore, e che Sergio porta a vivere con sé.
Vent'anni dopo, Sergio è divenuto re ed Eduardo, al quale il re non ha mai rivelato il legame di sangue, è un brillante ufficiale, al quale viene affidata una delicata missione. Nel viaggio di ritorno, Eduardo perde i documenti affidatigli, che vengono raccolti da Dimitrioff, un suo avversario, il quale, sapendo che Eduardo è fidanzato con Adele Loaert, sorella di un rivoluzionario, denunzia Eduardo per aver venduto i piani segreti a quest'ultimo. Eduardo viene arrestato, processato e condannato a morte, mentre Dimitrioff, nel festeggiare la sua vittoria sul rivale, si ubriaca e si uccide accidentalmente. Viene scoperta da Adele la trama e re Sergio dà l'ordine di sospendere l'esecuzione di Eduardo, ma è troppo tardi. Il figlio è già stato giustiziato. Affranto dal dolore, Sergio II, re di Asturia, verrà trovato morto qualche giorno più tardi.»
(«Bulletin Hebdomadaire Lux», Paris, n. 13, 1913)

dalla critica:

«La film è buona, soprattutto ben diretta, e di questo un sincero elogio al bravo Roberti. (...) *Sua Maestà il sangue* fu bene accolto dal pubblico, e col pubblico unisco pure i miei complimenti.
Gli attori Roberti, Lacchini, Consalvi e l'attrice Caderari furono rispettivamente bravi e sostennero le loro parti con molta arte.
Bellissima la messa in scena, buona la fotografia.»

Felice Metellio (corr. da Torino) in «La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica», Napoli, n. 233, 20 marzo 1913.

nota:

All'atto della presentazione in censura, venne chiesto per il rilascio del nulla osta che al film venisse cambiato il titolo. Quelli alternativi proposti dall'Aquila (L'ora della morte *e* Tre gocce di veleno) *vennero approvati. Ma non risulta che siano mai stati utilizzati.*

Il film è anche noto con il titolo S.M. il sangue.

Un successo diplomatico

int. e **pers.**: Camillo De Riso (duca Lampugnani), Eleuterio Rodolfi (conte Rodolfi), Gigetta Morano (Lea) - **p.**: S.A. Ambrosio, Torino - **d.d.c.** - 3.2.1913 - **lg.o.**: m. 334.

«Il duca Lampugnani, ambasciatore a Pietroburgo, è un consumato diplomatico; ha una figlia, Lea, il cui marito lavora a Berlino e del quale sospetta - ingiustamente - che le sia infedele. Decisa a chiedere il divorzio, Lea parte per Berlino, ed il padre, di nascosto, sale sullo stesso treno.

Durante il viaggio, Lea conosce il conte Rodolfi, un uomo dai modi raffinati, segretario dell'ambasciatore a Berlino, e simpatizza profondamente con questi. Lampugnani, che ha visto tutto, per impedire che Lea compia un doppio passo falso, si invia un telegramma ove si informa che sul treno viaggia una pericolosa nichilista dinamitarda. Quando Rodolfi ne viene a conoscenza, sospetta che sia Lea la rivoluzionaria, ma costei, accortasi della presenza del padre, minaccia di sbugiardarlo dinnanzi a tutti. Lampugnani cambia immediatamente le sue mosse e fa cadere i sospetti sulla cameriera di Lea, nella cui borsa infila dei documenti. Rodolfi cerca di impossessarsene, ma interviene la polizia che, accertata l'innocenza della cameriera, arresta Rodolfi per l'aggressione. Lo farà liberare Lampugnani, spiegando al commissario il suo piano. All'arrivo a Berlino, Lea trova il marito ad attenderla ed i suoi sospetti saranno fugati, mentre Lampugnani, con molta diplomazia, suggerirà al conte Rodolfi di pensare con maggiore attenzione al suo lavoro e di lasciar perdere le estemporanee galanterie.»
(«Erste Internationale Film-Zeitung», Berlin, 25 Januar 1913)

Le suffragiste

p.: Milano Films, Milano - **v.c.**: 1375 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: agosto 1913 - **lg.o.**: m. 120.

«L'atteggiamento bellicoso assunto dalle suffragiste inglesi per i loro metodi di propaganda violenti e rumorosi, le loro inesauribili trovate, le ribellioni impotenti, la derisione generale, gli arresti in massa, la tenacia che rasenta l'eroismo, danno luogo giornalmente a cento episodi emozionanti ed umoristici, raccolti in una grandiosa film da questa sera al Teatro Torinese.»
(presentazione del film in «La Gazzetta del Popolo», Torino, 22 dicembre 1913)

dalla critica:

«A laughable, knockabout film of the farce order, and without slightest allusion to politics, ridiculing the militant suffragettes and showing the unhappy and comical situations in which their unfortunate husbands sometimes find themselves.»
«The Bioscope», London, August 14, 1913.

Il film è anche noto con il titolo Le suffragette.

Il suicida n. 359

r.: Roberto Roberti - **int.**: Roberto Roberti, Federico Elvezi, Antonietta Calderari - **p.**: Aquila Films, Torino - **v.c.**: 601 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: 1.8.1913 - **lg.o.**: m. 1167 (un prologo e tre atti).

Durante una partita di caccia, Jean Bataille, celebre pittore francese, scopre in montagna un piccolo capraio con doti artistiche e lo adotta per farlo diventare un grande artista.
Vent'anni dopo il capraio è diventato Renato, pittore molto noto, ma l'inclinazione per la cocaina lo induce ad abbandonare la casa del padre adottivo. Quest'ultimo consola la solitudine in cui viene a trovarsi, concedendo il proprio aiuto a Medusa, una bella modella diciottenne; ma una sera, per caso, incontra Renato che ubriaco sta per entrare in una rissa, lo ferma e lo induce a ricominciare una nuova vita nella sua casa. Bataille si è intanto segretamente innamorato di Medusa, ma un giorno scopre che ella ama riamata Renato; decide allora di lasciar spazio ai giovani e di togliersi di mezzo, inoculandosi i batteri della tubercolosi. Renato però, quando a sua volta, per caso, viene a conoscere il segreto del patrigno, gli scrive avvertendolo di voler lasciargli Medusa e se ne va di casa. Invano Bataille lo cerca: Renato si è iscritto al Club dei suicidi e, avendo il n. 359, deve uccidersi entro un mese, secondo le leggi segrete dell'Holborne Club. Ma prima di scomparire vuol rivedere ancora una volta, di nascosto, Medusa: sorpreso nottetempo in casa da Bataille, questi gli spiega la situazione e prende il suo posto col n. 359: è lui stesso a morire al posto di Renato.

dalla critica:

«*Il suicida n. 359* è un poema dell'amore con tutti i suoi slanci e dell'amicizia con tutti i suoi sacrifizi. (...) A me sembra che questo genere di films terrorizzanti per quanto inverosimili non dovrebbero uscire dalle Case Italiane. Certe follie collettive potranno anche frequentemente maturare fra le nordiche nebbie del Tamigi, non di certo presso le ridenti soleggiate rive del Po.
Lodevole l'esecuzione, ed i singoli interpreti, dei quali il programma non reca i nomi.»
A. Bersten in «Il Maggese Cinematografico», Torino, n. 13, 25 ottobre 1913.

«Al pubblico è stato servito a sazietà il piatto dei club segreti, delle associazioni di malfattori con relative maschere, e tutto il vecchio e ferruginoso armamentario della preparazione di delitti, suicidi, ecc. Comincia perciò a farne una indigestione e a non volerne più sapere (...). A parte ciò, notiamo in questa film delle lacune che interrompono lo svolgimento logico e naturale del soggetto e delle scene innestate che sono fuori posto. (...) [Il pubblico] ha tutte le ragioni di dubitare della moralità e della condotta del celebre Bataille se un giovane vissuto nella sua casa ha potuto diventare un poco di buono (...). La film (...) si svolge in Europa (...) ed il giovane traviato, pur non allontanandosi dai paesi dove vive, lo ritroviamo in ambienti orientali; in case da thè alla turca! Perché? (...) Il soggetto buono per se stesso, avrebbe dovuto essere altrimenti impostato e condotto.
Nessun appunto possiamo fare alla messa in scena; gli ambienti sono di buon gusto ed appropriati. Alquanto trascurata la fotografia.»
Il rondone in «La Vita Cinematografica», Torino, n. 16, 30 agosto 1913.

Sull'altare della scienza

s.: Renzo Chiosso - **int.**: Pina Fabbri, Oreste Visalli - **p.**: Milano Films, Milano - **d.d.c.**: giugno 1913 - **lg.o.**: due parti.

In una modesta città di provincia, Edna ricoverata in casa di una vecchia zia, studia con passione. Ma ciò non soddisfa la vecchia megera. Edna abbandona quella casa e si avvia verso la capitale. Ella non ha tetto, si siede sulla gradinata d'un sontuoso palazzo e si addormenta... Il professor Harris la trova e la conduce a casa sua. Egli ha scoperto il virus della cecità e conoscendo l'intelligenza della fanciulla, la mette a parte del suo segreto.
Edith, giovane assistente nel laboratorio del professor Harris, è gelosa di Edna, perciò decide di abbandonare quella casa. S'incontra però nell'invidioso dott. Green, che le dice: "Restate in casa di Harris. Voi avete una rivale nell'amore di Edna; io ho un rivale nella scienza in Harris: uniamo le nostre forze!".
Harris prova il siero su Edna, che si presta volentieri. Così essa diviene cieca, ma è felice poiché fra le tenebre intravede il suo sole: l'amore!
Green e la sua complice Edith, con denaro ottengono che la vecchia zia di Edna denunci alla giustizia il prof. Harris come reo di aver reso cieca una fanciulla. Intanto il virus che è stato infiltrato negli occhi di Edna, è oramai al suo ultimo stadio di sviluppo, ed è ora atto ad essere combattuto dal famoso siero. Poco prima di venir giudicato, Harris inietta il siero e Edna riacquista la vista.
(da una recensione)

dalla critica:

«La Milano Film ha pubblicato... pel cinema *Sull'altare della scienza* del prof. Lorenzo Chiosso. Mi viene voglia di protestare. Prima di tutto non c'è nessun altare, nemmeno un altarino. E d'altronde dove l'avrebbero messo se in quei quadri non c'è posto neanche per una sedia? Io protesto perché non m'hanno fatto vedere che mezza film e qualche volta solo un quarto. Che porcheria è questa? Io ho pagato i miei bravi 20 centesimi di nichel, nuovi fiammanti, e loro mi fanno vedere un pezzettino di tavolo, un pezzetto di letto, mezza sedia e mezzi personaggi!
È ben vero che se avessero voluto farci vedere tutti interi specialmente i personaggi, i piccoli ambienti nei quali, pare impossibile, questi si muovevano senza gettare a terra mai nulla, non li avrebbero potuti contenere! Ma cambino casa, diamine! Trovino degli appartamenti un po' più comodi! (...)
Gli attori sono tutti buoni assai, qualcuno ottimo, come... la nonna, la quale è un'attrice madre molto distinta.
Riassumendo: il soggettino discreto, svolto brevemente con molta facilità e naturalezza.
Interpreti buoni: dovrei dire *molto buoni!*... ma non li ho visti ancora tutti interi.
L'ambiente... ce n'era così poco!
Morale: *El difeto xe nel manego.*»
«Il Maggese Cinematografico», Torino, n. 5, 25 giugno 1913.

«Ecco un'altra pellicola pseudo scientifica che non riuscì ad interessare il pubblico ad onta della buona esecuzione e della cura posta nella messa in scena.
Fotografia non sempre buona.»
«Eco-Film», Torino n. 5, giugno 1913.

Sulla via dell'oro

int. e **pers.**: Hesperia (Kate Sampson), Lea Giunchi (Lea), Ignazio Lupi (Sampson), Amleto Novelli (John Wood) - **p.**: Cines, Roma - **v.c.**: 311 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: 7.7.1913 - **lg.o.**: m. 582.

«John Wood ama Kate Sampson, ma quando s'accorge che non ha una dote, preferisce lasciarla. Il padre di Kate lo affronta e gli rimprovera il suo comportamento, dicendogli che presto saranno ricchi perché suo figlio Sam è partito per l'Eldorado, dove ha trovato un filone d'oro. La notizia eccita John e sua sorella Lea, i quali si mettono alle calcagna di Kate e di suo padre per sapere dove si trova il giacimento. Per accelerare i tempi, li fanno prigionieri e sotto tortura, il padre di Kate rivela il luogo. Ora si tratta di eliminare Sam, ma questi si difende e nella lotta Lea rimane ferita. È Sam a trarla in salvo ed a curarla. Tra i due nasce un sentimento e Lea aiuta Sam a liberare Kate e il padre.
Dopo alterni inseguimenti, i Wood e i Sampson si affrontano: Sam chiede a John di battersi ad armi pari, ma John, preso dal rimorso, si rifiuta. Le due famiglie si riconciliano, con due unioni, John e Kate, e Sam e Lea, a consolidarne la pace.»
(«Bullettin Hebdomadaire Aubert», Paris, n. 103, 1913)

dalla critica:

«The Cines Company, which is certainly of infinite variety, has produced many excellent films depicting life in the Wild West, and if the hypercritical traveller can detect any points which suggest that these pictures are produced in the Eastern Hemisphere, they are far too trivial to interfere with the enjoyment of that section of the public which is obliged to study foreign lands through the medium of the cinematograph. And there is one important detail in which this company has not yet been excelled, and that is the manner in which its dramas are acted. (...) The piece is admirably played, and the great sensation, which recalls a similar one in a drama which for many years has been popular with the English public, is likely to be just as successful with that new public which has been created by the moving picture theatres.
The photography is of excellent quality, and the scenary magnificent and striking.»
«The Bioscope», London, July 3, 1913.

«A sensational "Wild West" picture of life in the gold fields of Australia. It is full of action, which is entirely conventional and includes a good deal of hard riding, shooting, capture and rescue. (...) The country in which it was made is truly sensational with its lonely ridges, sharp declivities and abrupt breaks. The love story is crude.»
«The Moving Picture World», New York, September 6,1913.

frasi di lancio negli Stati Uniti:

«Distinctly a story of Adventure - A tale of the Rush for Gold and the Merciless Percutions of Avaricious Settlers in their Efforts to Learn the Place of Discovery.»

In Gran Bretagna: «A Grand Film, full of interest, excitement, and thrills. A subjet which

will fill your Theatre in spite of fine weather and hig temperature.» «Stirring drama of gold seekers, full of thrills and excitement. This is a genuinely interesting Cowboy story of unusual interest.»

La suocera

int. e **pers.**: Francesca Bertini (Elena Corsi), Alberto Collo (Alberto), Ida Carloni Talli (la suocera) - **p.**: Cines, Roma - **v.c.**: 1534 del 1.12.1913. - **d.d.c.**: 24.11.1913 - **lg.o.**: m. 350.

«Elena Corsi, durante una breve assenza di suo marito, vive in campagna insieme con la suocera, la quale, affettuosa ma prudente, sorveglia la bella nuora. Alberto, cugino di Elena e suo vicino di campagna, spinge la sua corte alla giovane sposa, forse oltre i limiti permessi dal suo grado di parentela. Elena si difende, ma è turbata dalle dichiarazioni d'amore di Alberto, ed ha la debolezza di accettare da questi un appuntamento, il primo che le è richiesto, in un isolato padiglione di caccia che divide le due proprietà. Elena si sarebbe forse poi amaramente pentita della sua debolezza, ma la suocera vegliava. Ella aveva notato con dolore l'insistente corte di Alberto e, trovato il biglietto dell'appuntamento, sorprende Elena mentre si reca al padiglione e mettendole il figliolo fra le braccia, le dice: "Il tuo bimbo ha sonno: riportalo a casa".
Alberto, turbato dalla passione, ma onesto in fondo, comprende la malvagità della sua azione quando nel padiglione, invece di Elena trova la signora Corsi. Egli giurò di allontanarsi ed ottenne il suo perdono, che la buona signora concesse anche a sua nuora, quando la vide sinceramente pentita di ciò che, fortunatamente, non era stata che una debolezza.»
(«Bollettino delle novità Cines», Roma, n. 235, 24 novembre 1913)

dalla critica:

«È una commediola semplice, ma graziosa e piace al pubblico mentre può servire benissimo anche di ammaestramento morale.
Molto ben eseguita, adatta la messa in scena e buona la fotografia.»
«L'Araldo della Cinematografia», Torino, n. 14, 29 novembre 1913.

«Il manifestino lo chiama commovente dramma, io l'ho trovata una semplice commediola di vecchio stampo.
(...) Una suocera quando può rendere alla nuora qualche servizio... degno di lei lo fa più che volentieri!... Ed ora, in pieno secolo ventesimo, mi si vorrebbe, quantunque solo sullo schermo, far credere che una suocera perdoni alla nuora un altro amore!!!
Anche come soggetto è troppo antico e già troppe volte ho assistito a queste scene di amori... proibiti per potermi interessare di questo. Interpretazione discreta da parte di tutti. Buona la fotografia.»
E. Bersten in «Il Maggese Cinematografico», Torino, n. 15, 10 dicembre 1913.

La suocera di Robinet

int. e **pers.**: Marcel Fabre (Robinet), Nilde Baracchi (Robinette), Annetta Ripamonti (la suocera) - **p.**: S.A. Ambrosio, Torino - **v.c.**: 10635 del 13.11.1915 - **d.d.c.**: 14.3.1913 - **lg.o.**: m. 130.

«Robinet ha una suocera insopportabile, la quale peraltro influenza sua moglie tanto da farne una sua copia conforme. Per sfuggire alla sua odiosa presenza, Robinet si inventa un viaggio di lavoro, ma la suocera continua a ossessionarlo con continue apparizioni nei suoi sogni, dove gli appare nei panni di cocchiere, di cameriere, di amante, ecc.: finché, svegliandosi di soprassalto, egli cerca di scacciare col cuscino quella visione da incubo. Una volta sveglio del tutto, Robinet si rende conto di aver solo procurato un disastro alle suppellettili della propria camera da letto; in più ha effettivamente svegliato la suocera che dormiva nella stanza accanto e che arriva immediatamente a rinnovare l'incubo nella realtà.»
(«Erste Internationale Film-Zeitung», Berlin, 22 Februar 1913)

dalla critica:

«*Bravo Marcel.* Bellissima trovata e benissimo interpretata. Il pubblico rise molto e confesso, per una volta, ho riso anch'io.»
Metellio Felice (corr. da Torino) in «La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica», Napoli, n. 233, 20 marzo 1913.

La suocera dragone

r.: Giuseppe Gray - **int.** e **pers.**: Arnaldo Tognocchi (Arnaldi) - **p.**: Centauro Films, Torino - **v.c.**: 1068 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: settembre 1913 - **lg.o.**: m. 122.

«La suocera è un vero e proprio tormento per il povero Arnaldi, ostinatamente guardato a vista e accusato di fare il cascamorto con altre donne. E la inflessibile virago crede di aver finalmente scoperto la sospettata tresca quando trova un biglietto in cui una certa "Fifi" gli fissa un appuntamento.
Salvo poi a fare una delusa marcia indietro: non è Arnaldi, ma suo marito il vero destinatario della profumata missiva...»
(«The Bioscope», London, April 23, 1914)

Il film è anche noto con il titolo La suocera dragona.

Lo svegliarino

p.: Cines, Roma - **d.d.c.**: 31.3.1913 - **lg.o.**: m. 267.

«Gianni è innamorato della sua vicina di casa Gisella, ma il padre della ragazza lo avverte che finché non troverà un lavoro, non potrà aspirare a sposarla.
Gianni è un pigro, un dormiglione e non ha molta voglia di lavorare ed è allora Gisella che gli procura un posto in banca. Ma ogni mattina Gianni, che si alza di malavoglia, arriva in ritardo, tanto da rischiare di perdere il lavoro. Gisella gli regala una sveglia, ma anche così le cose non cambiano. Ecco allora che la giudiziosa fidanzata tappezza la casa di tante sveglie da creare, al momento in cui suonano tutte all'unisono, un fracasso indiavolato.
Gianni impara la lezione: diventerà un impiegato modello e soprattutto puntuale. Anche perché, dopo aver impalmato la fidanzata, il suo svegliarino abituale sarà un bacio della bella Gisella.»
(«Le Courrier Cinématographique», Paris, n. 11, 15 mars 1913)

Tartarin autore drammatico

r.: Giuseppe Gray - **int.** e **pers.**: Cesare Quest (Tartarin) - **p.**: Centauro Films, Torino - **v.c.**: 6945 del 4.2.1915 - **d.d.c.**: gennaio 1913.

Tartarin capoufficio

r.: Giuseppe Gray - **int.** e **pers.**: Cesare Quest (Tartarin) - **p.**: Centauro Films, Torino - **d.d.c.**: aprile 1913.

Tartarin disgraziato

r.: Giuseppe Gray - **int.** e **pers.**: Cesare Quest (Tartarin) - **p.**: Centauro Films, Torino - **d.d.c.**: gennaio 1913.

Cesare Quest (Tartarin)

Tartarin e la censura cinematografica

r.: Giuseppe Gray - **int.** e **pers.**: Cesare Quest (Tartarin) - **p.**: Centauro Films, Torino - **d.d.c.**: aprile 1913.

Tartarin e Panne e il busto della cugina

r.: Giuseppe Gray - **int.** e **pers.**: Cesare Quest (Tartarin) - **p.**: Centauro Films, Torino - **d.d.c.**: aprile 1913.

Il film è anche noto con il titolo Tartarin, una panne e il busto di sua cugina.

Tartarin finto cicerone

r.: Giuseppe Gray - **int.** e **pers.**: Cesare Quest (Tartarin) - **p.**: Centauro Films, Torino - **d.d.c.**: gennaio 1913 - **lg.o.**: m. 180.

Tartarin ingannato

r.: Giuseppe Gray - **int.** e **pers.**: Cesare Quest (Tartarin) - **p.**: Centauro Films, Torino - **v.c.**: 9076 del 10.5.1915 - **d.d.c.**: gennaio 1913.

Tartarin poliziotto

r.: Giuseppe Gray - **int.** e **pers.**: Cesare Quest (Tartarin) - **p.**: Centauro Films, Torino - **d.d.c.**: gennaio 1913.

nota:

Le comiche della Centauro Films, interpretate da Cesare Quest (morto nei primi mesi della guerra mondiale) nel ruolo di Tartarin tra il 1912 e il 1913 - una trentina in tutto - non sono mai state molto reclamizzate, non sembrano aver avuto molta diffusione (i riferimenti nelle recensioni d'epoca non vanno oltre qualche scarna considerazione sull'interprete, definito "lepido", "esilarante" o "comicissimo"), né, dopo l'introduzione della censura a maggio del 1913 (nel mese precedente era uscito quel Tartarin e la censura cinematografica *che sarebbe interessante ritrovare), la Centauro Films non ritenne di riproporle - a parte un paio - per ottenere il nulla osta di circolazione.*
Una o due di queste comiche sono conservate in cineteche estere, ma in condizioni di improiettabilità, pertanto non si è in grado di poter riferire, oltre gli scarsi dati sopra riportati.
Nello stesso 1913 Quest passò poi a lavorare alla Milano Films, nel nuovo personaggio di Dick.

La tavola famigliare

int. e **pers.**: Pietro Furlai (Scapino) - **p.**: Savoia Film, Torino - **v.c.**: 9304 del 14.6.1915 - **d.d.c.**: aprile 1913 - **lg.o.**: m. 170.

Scapino ha uno zio che è un fanatico dello spiritismo: quale migliore occasione per il nostro eroe, sempre a corto di quattrini e pieno di debiti, per trarre, dalle innocue manie del credulo parente i migliori vantaggi?
Gli basterà far ruotare il tavolo per suggestionarlo e fargli mollare i soldi.
(«Film-Revue», Paris, n. 27, 13 juin 1913)

Il teatro della morte

p.: Savoia Film, Torino - **v.c.**: 385 del 12.1913 - **lg.o.**: 849 - **d.d.c.**: maggio 1913.

Mario Miller, impresario del Teatro Regio, è l'amante della cantante Mary Duval, che però gli preferisce l'impresario. Per vendicarsi, Mario assolda una claque e la fa fischiare, poi le scrive una lettera, minacciando maggiori rivalse. Quando, per un incidente, il teatro va a fuoco, Mario viene incriminato e condannato.
In carcere, poco tempo dopo, viene rinchiuso Anselmo, il segretario dell'impresario, che ha sedotto e abbandonato la sorella di Mario, Lidia. I due uomini vengono alle mani e Anselmo ha la peggio: cade battendo il capo; in punto di morte, rivela le infamie dell'impresario. Mario viene liberato e potrà riabbracciare la sorella, alla quale perdona il fallo commesso.
Mary Duval è colpita da un male che non perdona: il disprezzo di Mario ne affretterà la fine.
(da una recensione del film)

dalla critica:

«(...) Volendo essere severo come merita la Pasquali Film, comincerò col dire che il titolo non è né bello né appropriato. Prima di tutto perché ne abbiamo letto già parecchi di tal genere: il cerchio della morte, il salto della morte, la cavalcata, la fidanzata, il ballo sempre della morte. In secondo luogo perché non è la storia di nessun teatro che si svolge in questa film, in quanto a ciò che avviene in esso non è che pura accidentalità, accidentalità che ha bensì una ripercussione nei fatti che seguono, ma non come determinante, bensì come concausa solamente. Molto più appropriato il titolo poteva darlo la scommessa lanciata fra le tazze spumeggianti, o il complesso che determinano la perdita di Mario, primissima la sua deplorevole vendetta. (...)
Comunque sia, il lavoro è bello anche con i difettucci che non sono che nei. Io li rammento per dovere di critico, per istigare in chi tocca una maggior cura nella revisione dei soggetti, e in chi opera una più scrupolosa attenzione nello svolgerli. (...)
E mi sembra di aver detto quanto basta, anche se non faccio caso della morfinomania messa là all'ultimo momento tanto per dar pretesto a Mario di non battersi. *De minimis...* con quel che segue, tanto più quando il *maximum* è veramente bello.»
A. Berton in «Il Maggese Cinematografico», Torino, n. 3, 25 maggio 1913.

nota:

La censura ordinò che venisse soppressa la scena «alquanto arrischiata» in cui l'impresario allaccia la scarpa all'attrice, e che venisse «abbreviata» l'altra «in cui i due forzati si rotolano per la scalinata, colluttandosi.»

La tela del ragno

int. e **pers.**: Gustavo Serena (Claudio Aubert), Maria Gandini (signora Aubert), Pier Camillo Tovagliari (il banchiere), Ubaldo Maria Del Colle (Ubaldo Lebrun), sig. Rinaldi (Schemiber) - **p.**: Pasquali e C., Torino - **v.c.**: 711 del 1.12.1913 - **lg.o.**: m. 793.

Il protagonista è l'ingegnere Claudio Aubert che lavora per il Ministero della Guerra, e che a causa della prodigalità e dei capricci della moglie, si trova oberato dai debiti e in balia delle trame di una spia internazionale decisa ad approfittare della situazione per impadronirsi dei piani segreti di una fortezza. Complica ancor più la situazione, destinata alla fine a risolversi positivamente, la passione che la moglie di Claudio alimenta in un amico del marito, Ubaldo Lebrun.
(dalla pubblicità Pasquali in «Arte y Cinematografia», Madrid, n. 62, 15 abril 1913)

dalla critica:

«Bella ed interessante film, che svolge un argomento nuovo pei frequentatori del cinema, i quali oramai sanno che i lavori della Casa Pasquali sono tutti indovinati e svolti col massimo buon gusto.
Questo dramma insegna di evitare la caduta in difetti che possono generare gravi errori e di conseguenza si rende morale nonostante i fatti tragici che illustra.
Artisticamente non possiamo dolerci di alcuna manchevolezza; la messa in scena nulla lascia a desiderare e la parte fotografica è degna anch'essa del miglior elogio.»
Il rondone in «La Vita Cinematografica», Torino, n. 7, 15 aprile 1913.

«Per chi, come me, ha avuto occasione di vedere *La fiammata*, di Bernestein [sic, ma Bernstein; ma *La fiammata* è di Henri Kistemaekers, n.d.r.], non può riuscire difficile il convincersi della grande rassomiglianza che vi è col dramma di cui parlo.
Questo dramma infatti ha con *La fiammata* comune il soggetto e la trama, a cui sono state aggiunte alcune scene delle quali una sembra che sia molto lontana dalla realtà della vita.
Come mai, invero, un uomo di sentimenti così alti e nobili (come nel nostro caso l'ingegnere) può acconsentire che la propria moglie riceva ad illecito colloquio, sia pure in una camera attigua, colui che con insistenza attenta al suo onore?
Ciò non pertanto, il lavoro piace, come piacque la *Fiammata* del Bernestein. È infatti una buona pellicola che merita di essere veduta. Non bisogna dimenticare poi che il merito di ciò si deve anche, e soprattutto, all'interpretazione in generale accuratissima dei vari artisti.
Il Serena, l'aristocratico interprete quale non ha certamente bisogno delle mie laudi (purtroppo assai modeste!), avendo egli in ogni occasione dimostrato di possedere anima appassionata e gentile, non poteva riuscire migliore. In alcuni punti in specie, è stato insuperabile, felice. Dire lo stesso della Gandini non risponde perfettamente a verità: essa infatti non ha sempre afferrato bene il personaggio che interpretava, come avrebbe potuto e saputo. In alcuni momenti è stata fredda, laddove avrebbe dovuto mostrarsi appassionata, in altri, invece ha fatto il contrario. (...)»
E. Guerzoni in «La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica», Napoli, n. 247, 12 agosto 1913.

Il film è noto anche con i titoli Notte tragica *e* Tela di ragno.

Tempesta d'anime

s.: Eugenio Perego - **int.**: Maddalena Céliat, Ettore Berti, Paola Monti - **p.**: Film d'Arte Italiana, Roma/S.A. Pathé-Fréres, Paris - **d.d.c.**: febbraio 1913 - **lg.o.**: m. 675 (due atti) - Film in Pathecolor.

Il conte Vidali, un diplomatico, avvertito da una lettera anonima che la moglie Elena lo tradisce, finge di partire per un viaggio: travestito da cocchiere, tende nottetempo un agguato a Paolo de' Cenci, che, amato da Elena, è segretamente fidanzato con la duchessa d'Alba. L'indomani i giornali danno la notizia dell'omicidio di Paolo. Il conte divorzia dalla moglie; e a una festa incontra la duchessa d'Alba, di cui s'innamora ricambiato. Un giorno trova però in casa della duchessa un ritratto di Paolo e, sgomento, confessa alla donna di essere il suo assassino. La duchessa, senza tradire il dolore che prova, comincia così a odiare il conte e, per vendicarsi, gli dà appuntamento nella serra, avvisando nel contempo il prefetto di polizia di essere in grado di consegnargli l'assassino di Paolo. Quando però il suo amante le spiega che Paolo la tradiva, la duchessa, pentita, tenta di salvare il conte dall'arresto e, quando gli agenti la sorprendono con lui, gli fa scudo con il proprio corpo, morendo tra sue braccia colpita da una pallottola.
(da «Rivista Pathé», Milano, 9 febbraio 1913)

frasi di lancio:

«L'alta società romana con la caratteristica della sua spiccata internazionalità è l'ambiente eletto nel quale con una verità che ha pochi riscontri nella cinematografia, si susseguono i numerosi quadri che compongono i due atti del dramma.
I salotti dorati ove il flirt rompe la grigia monotonia degli affari di stato, gli intrighi amorosi, i segreti, i sospetti, le rivelazioni e la vendetta che trascina nel più oscuro e volgare delitto uno dei diplomatici più cospicui per ingegno, per censo, per posizione sociale, formano la preziosa collana di quadri che il primo atto raccoglie in una sintesi sorprendente e che predispone gli animi al fatale svolgimento del secondo atto.
La sontuosa festa da ballo come le storiche sale patrizie della vecchia e decorativa aristocrazia romana possono offrire, è una meravigliosa visione di bellezza che il Pathecolor avvolge nelle morbide luci del suo efficace potere.» (C., testo promozionale del film in «Rivista Pathé», Milano, n. 110, 25 maggio 1913).

Tempesta di anime

int.: Maria Gandini (Laura), Leo Ragusi, Luigi Mele, Pina Fabbri - **p.**: Pasquali e C, Torino - **v.c.**: 1947 del 17.12.1913 - **lg.o.**: m. 761.

Laura è fidanzata ed è innamoratissima del suo fidanzato. Ma, in una placida notte, il dottor Robert, padre di Laura, scopre in casa sua un giovanotto. Questi è l'amante della madre di Laura.
Il dottore investe l'intruso e gli chiede per quale delle due donne egli si trovi lì, a quell'ora. Laura comprende la tragedia che sta per scoppiare a cagione della colpa della madre; interviene e, con la morte nel cuore, profferisce la generosa menzogna, confessando che quel giovanotto è il suo amante. Immediatamente il dottore chiama per telefono il fidanzato di Laura e gli restituisce la sua parola, dichiarandogli che Laura non è degna di lui.
Laura vede così infranto il sogno della sua vita; sorbisce un veleno e muore dopo essersi cinto il capo del bianco velo destinato alla cerimonia nuziale.
(dal volantino pubblicitario)

dalla critica:

«In *Tempesta di anime* non c'è la tempesta, né ci sono le anime.
C'è semplicemente lo slancio generoso per cui una fanciulla s'immola per salvare la reputazione di sua madre. (...) La novella cinematografica muove da un vecchio spunto rovettiano. La tipica domanda: "Per quale delle due donne voi vi trovate qui?" è ormai quella classica dal primo attore all'attor giovane. Nondimeno, tutta la presentazione dell'amore serenissimo di Laura e della sensualità della madre - pur lontana da ogni tempestoso dibattito intimo - è svolta con signorile efficacia; e notiamo il commovente effetto delle ultimissime scene, il sacrificio di Laura, il cui tragico elemento è appena affievolito da un certo che di prolisso nella catastrofe. La Casa Pasquali, inoltre, merita lode per il buon gusto degli allestimenti scenici. Non solo l'azione drammatica è condotta con logica verosimiglianza, ma tutti gli ambienti sono completati con una distinzione di *chic* che non è comune nella produzione nostra; il che indica una sollecitudine di diligente esecuzione anche nei particolari. È ovvio far le lodi delle fotografie, chiare e precise, tutte rilevate in giusta luce.
Lodevole anche il gruppo degli attori. Assai interessante c'è sembrata la gentile Gandini, benché un po' uniforme negli atteggiamenti di dolore; artisticamente sobria nella sua matronale eleganza l'attrice che esegue la parte della madre; un po' grossolano il simpatico Mieli, [sic, ma Mele], l'amante, coi suoi portamenti melodrammatici; preciso e molto distinto il Ragusi.»
S. in «Film», Napoli, n. 19, 31 maggio 1914.

La tenacia di Bidoni

int. e **pers.**: Primo Cuttica (Bidoni) - **p.**: Cines, Roma - **v.c.**: 8604 del 17.4.1914 - **d.d.c.**: 17.2.1913 - **lg.o.**: m. 341.

Bidoni è innamorato della bella Maria, ma i genitori della ragazza vorrebbero che sposasse un riccone, piuttosto che darla ad uno spiantato come il nostro eroe. E quindi gli vietano di vederla. Ma Bidoni è un tipo tenace e continua ad aggirarsi fuori i cancelli della casa di Maria, sperando di poterla vedere di nascosto.

Un giorno si ode uno sparo e Bidoni viene trovato esanime di fronte alla porta dell'innamorata. Trasportato in casa, sembra essere in fin di vita: con le ultime forze chiede al padre di Maria di farlo morire contento, consentendo ad un matrimonio in extremis.
Appena il grintoso genitore dice di sì, Bidoni riacquista come per incanto tutte le sue energie ed abbraccia l'innamorata. La tenacia, mista all'astuzia, è stata premiata.

dalla critica:

«Un bellissimo tessuto di astuzie, coronato dal più lieto successo. Buon umore poi su tutta la linea.»
Walter Smith in «La Cinematografia Italiana ed Estera», Torino, n. 146, 20 febbraio 1913.

«A farce of courtship with the often seen persistent suitor whom the girl likes, but whom the father won't have.
There was a little laughter toward the end, not much; but the series of incidents seemed to interest.
The players are acceptable and there are some pretty scenes.»
«The Moving Picture World», New York, April 12, 1913.

Il film è noto anche con il titolo La tenacia di Cuttica.

Il tenore

r.: Henri Etiévant - **int.**: Thea Sandten, Livio Pavanelli - **p.**: Milano Films, Milano - **v.c.**: 1387 del 1.12.1913 - **lg.o.**: m. 1070 (tre atti).

Corti, giovane tenore dotato di una bellissima voce, è costretto per vivere a dare lezioni di canto: tra le sue allieve v'è la marchesina di Belmonte, i due si innamorano e poiché la marchesa madre si oppone al matrimonio, troppo umile per il suo ceto, Lidia e Corti fuggono. Lo scandalo travolge la famiglia Belmonte: la marchesa madre muore di crepacuore, Roberto, il fratello di Lidia, un medico di vaglia, è costretto ad interrompere il suo fidanzamento con Susanna.
Corti comincia a farsi conoscere come cantante, mentre la salute mentale di Lidia degrada progressivamente. Prima di partire per l'America, dove coglierà brillanti successi, Corti è costretto a rinchiudere Lidia in una casa di cura. Al suo ritorno, la donna è scomparsa. Corti incontra Roberto, il quale ha deciso di vendicarsi dell'uomo che ha distrutto la sua vita: riesce ad addormentarlo con un sonnifero, poi si appresta a incidergli la gola per privarlo della sua ricchezza, la voce. Ma al momento decisivo, rinunzia.
Corti si risveglia molto provato, non trova più la forza di cantare. Sarà solo quando Lidia, che è guarita ed è divenuta dama di compagnia di Susanna, l'antica fidanzata di suo fratello, lo esorterà a farlo, che Corti ritroverà, possente, il suo timbro di gran tenore. E mentre riabbraccia la sua Lidia, anche Roberto e Susanna si incontreranno per non lasciarsi più.

dalla critica:

«La trama di questo lavoro non può dirsi troppo originale, né le singole scene sono combinate in modo da escludere ogni convenzione o preoccupazione di effetto; tuttavia l'insieme può dirsi indovinato e il lavoro riuscito.»
«L'Araldo della Cinematografia», Torino, n. 17, 25 dicembre 1913.

nota:

Henri Etiévant (1870-1953), attore in vari film di Capellani per la S.C.A.G.L. (Les mystéres de Paris, *1912, Javert in* Les misérables, *1913), divenne regista in Italia, quando vi si trasferì all'inizio del 1913 assieme all'attrice tedesca Thea Sandten, con una scrittura della Milano Films.*
Tornato in patria, continuò a dirigere truculenti feuilletons *come* La Pocharde, *1921,* La fille sauvage, *1922, o lacrimevoli melodrammi del genere di* La nuit de la revanche, *1927 o di* La symphonie pathétique, *1928. Dopo* Fecondité *(1929), da un romanzo di Zola, durante il sonoro, Etiévant tornò dinnanzi alla macchina da presa, limitando la sua partecipazione a sapide figurine marginali.*

Il film è noto anche con il titolo *La fuggiasca fatale.*

La terra promessa

r.: Baldassarre Negroni - **f.**: Giorgino Ricci - **int.** e **pers.**: Francesca Bertini (Betty), Alberto Collo (George Tealove), Emilio Ghione (Grace) - **p.**: Celio Film, Roma - **v.c.**: 76 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: 29 maggio 1913 - **lg.o.**: m. 939.

«Il ricco banchiere Grace, venuto a conoscenza che in Ungada vi sono immensi giacimenti auriferi, decide di conquistare questo paese e donarlo alla sua patria. Ma poiché il Consiglio di Stato è contrario alla colonizzazione dell'Ungada, decide di intraprendere da solo quest'opera, e comincia con inviare in missione nel paese africano l'ingegnere George Tealove.
Sei mesi dopo, George telegrafa che le sue ricerche non hanno avuto esito e Grace gli ordina di continuare. Betty, la fidanzata di George, si reca da Grace per avere notizie. Questi la rassicura e i due cominciano a frequentarsi; Grace, che ha notato la bella voce di Betty, fa in modo che la donna debutti come cantante all'Opera. Nel frattempo, George, abbandonato dai suoi uomini, scoraggiato dalla inutilità delle ricerche, dopo una marcia faticosa attraverso paesi inospitali, riesce a tornare a casa e trova che Betty è divenuta l'amante di Grace. Le grida in faccia il suo disprezzo e riparte per l'Africa per dimenticare. Poco dopo, Grace lo raggiunge in Ungada: insieme ritenteranno l'impresa sulla terra promessa e questa volta coronati da successo, con lo scoprimento di un ricco giacimento. George si riconcilierà con Betty, mentre Grace, avendo donato al suo paese una nuova, ricca colonia, potrà ritirarsi sereno dagli affari.»
(«Bulletin Hebdomadaire Aubert», Paris, n. 93/1913)

dalla critica:

«Lavoro poderoso e interessante, intessuto su di uno spunto in qualche parte un po' azzardato, ma interessante e svolto logicamente e inappuntabilmente eseguito.
Per l'esecuzione artistica, i tre protagonisti: signorina Bertini e sigg. Ghione e Collo, meritano tutti i nostri elogi. Questi tre ottimi elementi della simpatica Casa romana fanno dei progressi meravigliosi ed ogni nuova film ci mostra quanto studio essi pongano per entrare nello spirito delle parti che loro vengono affidate, e come ad essi si deve principalmente l'ottima riuscita di tutti i lavori della Celio, che ottengono meritato successo ovunque, destando particolare interesse nel pubblico.
La messa in scena, signorile, indovinata, dovuta all'egregio conte Negroni, è sempre da lodare incondizionatamente, e la parte tecnica fotografica, dovuta all'operatore Ricci, è sempre accuratissima.»

Il rondone in «La Vita Cinematografica», Torino, n. 10, 30 maggio 1913.

«The Celio Company has established a very high reputation for the production of society plays of strong dramatic interest, in which the acting of the different characters is allowed the fullest scope, and of vital importance to the success of the piece. The play is remarkable for the fine performance given by Signor Emilio Ghiole [sic], an actor who has already done fine work before the camera, but who has never been seen to greater advantage than in the part of William Grace, the principal character in *The Land of Promise*.
(...) The story has many weak points, which are condoned and rendered almost convincing by the earnestness and sincerity with which it is played.
(...) We do not quite understand why it has been considered necessary to Anglicise the names of the characters, and the spectacle of Italian marines taking over a new territory and saluting an adaptation of the English flag is an incongruity which detracts from the merits of a play which is otherwise intensely interesting and superlatively well played and produced.»

«The Bioscope», London, May 15, 1913.

Tersicore (Oriente e Occidente)

r.: Giuseppe Gray - **int.** e **pers.**: Matilde Granillo (Tersicore), Arnaldo Tognocchi (Gérard) - **p.**: Centauro Film, Torino - **v.c.**: 349 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: giugno 1913 - **lg.o.**: m. 763.

«Il principe de Rieux dà una grande festa per il fidanzamento di sua figlia Susanna col giornalista Gérard, ed invita la celebre ballerina Tersicore, che si esibirà nella "danza del fuoco", intitolata "Oriente e Occidente", con danzatrici vestite da odalische e ballerini in frack. Gérard resta colpito dalla bellezza di Tersicore e l'indomani, con la scusa di un'intervista, si reca da lei: tra i due nasce una violenta passione. Susanna ne viene a conoscenza, intercettando un invito di Tersicore a Gérard per un ballo mascherato. Con uno stratagemma, Susanna sottrae alla danzatrice l'anello con cammeo, mediante il quale Gérard potrà riconoscerla sotto la

Tersicore (Matilde Granillo)

maschera, e poi si reca al ballo. Gérard la crede Tersicore e tenta di abbracciarla; ma la vera Tersicore, accortasi dell'inganno, interviene e Susanna, smascherata, scoppia in lacrime e fugge via. In quel momento scoppia un incendio nel salone. Nel trambusto, Susanna cade e rimarrebbe soffocata, se Tersicore non la raccogliesse svenuta e la trascinasse verso una finestra ove è una scala di sicurezza. Ma le forze le mancano ed entrambe precipitano al suolo, per fortuna senza gravi conseguenze. Quando arriva Gérard, Tersicore indica Susanna: "È lei che ti ama e che devi amare" gli dice. Il giovane si rivolge verso Susanna che, rialzandosi, restituisce l'anello a Tersicore e la ringrazia per averle salvato la vita e restituito il fidanzato.»
(«La Vita Cinematografica», Torino, n. 12, 30 giugno 1913)

dalla critica:

«(...) Il soggetto non pecca certo di originalità, come del resto non peccano quasi tutti i soggetti cinematografici, tanto che mi sono persuaso, ormai, come l'originalità, nella concezione drammatica, o non è capìta o è esclusa affatto da questo campo, ove impera sovrano, in suo luogo, l'artificio.
Per quanto poco nuovo, il soggetto offre tuttavia parecchie situazioni e momenti nei quali l'azione avrebbe campo di svilupparsi con grande vantaggio dell'interpretazione e della virtuosità dell'attore. Invece questa è rimasta scarsuccia anzi che no. L'attore o l'attrice non vanno mai oltre allo strettamente necessario: quindi, anche se è fornita di buone qualità, non ha tempo necessario per esplicarle. La scena amorosa fra Gérard e Susanna in casa; l'altra nel restaurant; quella tra Gérard e la ballerina appaiono assai mancanti di concezione artistica. Si è quasi tentati a credere che non si sia saputo fare di più e pensare di meglio. In causa appunto di questa scarsità di concezione artistica che porta con sé una deficiente azione scenica, non posso parlare del valore degli artisti e della loro interpretazione. Dirò soltanto che ho notato certi metodi mimici - in uso in molte case italiane - i quali non provengono certo dagli attori. Quell'indicare: il mio, il tuo, questo, quello, qui, là... Via! È infantile!
Non mancano nemmeno le inverosimiglianze... ma queste sono di prammatica in cinematografia. (...)»

A. Berton in «Il Maggese Cinematografico», Torino, n. 6, 10 luglio 1913.

Il tesoro di Fonteasciutta

int.: Augusto Mastripietri - **p.**: Cines, Roma - **d.d.c.**: 27.1.1913 - **lg.o.** m. 842.

Il barone di Fonteasciutta è un vecchio milionario, avarissimo: vive in una villa di campagna solo con un cameriere, Pietro, il quale è spinto dalla curiosità di sapere cosa fa il barone, sempre chiuso nel suo studio: spia dalla serratura e lo vede contare i soldi per poi metterli in una segreta cassaforte. Il barone s'accorge d'essere spiato e, presa una rivoltella, spara, senza colpire Pietro. Questi tenta di disarmarlo, parte un colpo, il vecchio muore. Pietro viene arrestato e condannato ai lavori forzati.

Il tesoro di Fonteasciutta

Eredi del barone sono la nipote Laura e la figlia Bice; eredi solo della casa, perché i soldi e gli ori sono ben nascosti. Ben presto, le due donne sono costrette a ipotecare la villa, anche perché un esoso usuraio, che ha posto gli occhi sulla casa, le ha ridotte alla miseria, mentre suo figlio Giorgio, che è innamorato di Bice, tenta vanamente di impedirglielo.
Pietro, nel penitenzario, compie un atto eroico, salvando la figlia del direttore e ottiene la libertà. Il suo ritorno è provvidenziale: svelerà dov'è nascosto il tesoro di Fonteasciutta e così salverà la situazione finanziaria di Laura; e Bice sposerà Giorgio.
(dal volantino pubblicitario)

dalla critica:

«(...) Throughout the three reels of this feature film one's interest is well sustained, notwithstanding the fact that the secret working of the means of access to the treasure has been revealed in the first reel. (...)
The character of the miser is strongly portrayed. The senility, cupidity and heartlessness of the money-mad man are drawn with artistic touches. (...) Another well drawn character is that of the avaricious money lender.
So despicable and cunning is he made to appear, one actually feels inclined to explode with malicious laughter, as he shrinks in horror from the skeleton that grins at him in the vault chamber. (...) The interior scenes are well staged and show fine photography. The

rescue of the child of the warden of the penitentiary is shown in an elaborate exterior setting. The partial collapse of the structure and the serious injury of the rescuer form an impressive scene. (...)»
James S. McQuade in «The Moving Picture World», New York, April 19, 1913.

«(...) Portraying the despicable old miser, A. Mastripietri did full justice to the character and aided by the rest of the efficient cast, the acting is above criticism. So cleverly is the character of the miser drawn that each gesture, smile and glance carries with it his every trait and depicts his cunning, suspicion and greed. (...)»
«Motography», Chicago, n. 9, May 3, 1913.

Il tesoro di Kermadek

r.: Romolo Bacchini - **f.**: Nicola Zavoli - **int.**: Elio Gioppo, Delia Bicchi, Dario Ferrarese, Ruffo Geri, Anna Lazzarini, Irene Mattalia, Ignazio Bracci - **p.**: Roma Film, Roma - **v.c.**: 1381 del 1.12.1913 - **lg.o.**: m. 1600.

dalla critica:

«*Il tesoro di Kermadek* (Roma Film) è allestito in modo veramente mirabile, tanto che Delia Bicchi, Elio Gioppo e Dario Ferrarese meritano un plauso; la messa in scena è sfarzosa e di gusto.»
S. Guadioso (corr. da Trapani) in «Film», Napoli, n. 28, 9 Agosto 1914.

Il film è anche noto con il titolo Tesoro di Kermadiè.

Il tic nervoso della sottoprefettessa

int. e **pers.**: Virginio Fineschi (Pipetto) - **p.**: Savoia Film, Torino - **v.c.**: 535 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: giugno 1913 - **lg.o.**: m. 131.

«La moglie di Pipetto è afflitta da un fastidioso tic che le fa muovere involontariamente la testa. E quando il marito viene promosso e mandato come sottoprefetto in un'altra città dove viene accolto con banda musicale e discorsi, gli inconsulti movimenti della moglie creano un

serio imbarazzo, mentre i galletti del posto li scambiano per ammiccamenti amorosi. L'indomani, in assenza di Pipetto, si recano in corteo a visitarla, sicuri di aver fatto colpo; ma hanno fatto i conti senza le loro mogli, che li hanno seguiti e che non esiteranno a riempirli di botte. Pipetto, in seguito allo scandalo, si dimette e subito arriva un nuovo sottoprefetto. Ma le donne del luogo, in solidarietà con la moglie di Pipetto, vanno ad accoglierlo, esibendo gli stessi tic della sottoprefettessa nei confronti del nuovo venuto. I mariti, ingelositi, creeranno dei momenti duri al sostituto.»
(«The Bioscope», London, August 14, 1913)

nota:

La censura impose il taglio della scena finale, quella in cui il sostituto sottoprefetto viene malmenato dai mariti delle donne andate ad accoglierlo.

Tigris

r.: Vincenzo C. Dénizot - **f.**: Natale Chiusano, Segundo de Chomón **int.** e **pers.**: Edoardo Davesnes (Tigris/Leblanc/il commissario), Alessandro Bernard (il poliziotto Roland), Lydia Quaranta (Lidia), Dante Cappelli - **p.**: Itala Film, Torino - **v.c.**: 5314 del 18.11.1914 - **d.d.c.**: febbraio 1913 - **lg.o.**: m. 1392 (quattro atti).

A Parigi avviene un furto in casa del mercante di diamanti Isaac. Alle indagini della polizia si aggiungono quelle di un noto detective, Roland. I sospetti degli investigatori si appuntano sulla banda capeggiata da Tigris. Gli articoli dei giornali su Roland suscitano l'interesse del mercante Leblanc e di sua sorella Lidia, che fanno in modo di conoscerlo. L'inchiesta di Roland si sviluppa attraverso varie peripezie, partendo dall'impronta di un pneumatico lasciata su di una macchia d'olio davanti alla casa dove è avvenuto il furto. Individuata l'automobile sospetta, Roland ne segue il proprietario, adottando vari travestimenti e suscitando i sospetti dei malviventi: attirato in un tranello da un falso commissario di polizia, il detective viene legato ai binari della ferrovia e solo all'ultimo istante riesce a salvarsi. Roland continua la propria inchiesta, dopo aver fatto divulgare la notizia della sua morte; arriva infine a smascherare Tigris, che non era altri che il mercante Leblanc. Incerto sul da farsi, dato che intanto ha simpatizzato con Lidia, Roland è tolto d'imbarazzo dallo stesso Tigris, che si uccide cadendo dentro una botola.

dalla critica:

«Films poliziesche ed avventurose ne abbiamo viste, e qualche volta ci hanno, francamente, annoiato, ma quando al romanzesco del soggetto si unisce tanta perfezione tecnica e artistica, tutto scompare e si rimane estasiati, interessati, col cervello in tensione, in presa ad una curiosità assillante d'indovinare come il miracolo - che pure passa sotto i nostri occhi - sia stato fatto.

Perché il fatto è autentico e indiscutibile: l'attore Davesnes è l'interprete di tre personaggi: Tigris, Leblanc e il Commissario di polizia... eppure due di questi personaggi si trovano faccia a faccia, discutono, hanno delle scene contemporanee, e ciò senza paraventi, senza sparizioni, senza comode uscite del personaggio. (...) Come hanno fatto?... Ai tecnici l'ardua sentenza... se pure lo potranno. Noi ci accontentiamo di ammirare tutta la film colossale per metraggio e metraggio utile, da cui non si può levare un quadro, per logica indiscutibile, per fotografia stupenda, per esecuzione artistica meravigliosa... (...) Qua e là un brivido di terrore, che ci scuote, subito compensato da un senso di gioia e di calma. Scenari meravigliosi, di sogno, come quello del Colyseum, danze esotiche e visioni. Insomma un vero godimento visivo, che l'Itala-Film ci ha procurato, e le facciamo di cuore i nostri complimenti. (...)
In quanto agli esecutori furono correttissimi: seppero dare un rilievo ai singoli caratteri e ai travestimenti. Il Bernard ed il Davesnes, nelle rispettive parti del poliziotto Roland e dei tre personaggi succitati, sono stati veramente efficaci e sobri. Deliziosa, come sempre, la vezzosa Lydia Quaranta, nel suo ruolo.»
Il rondone in «La Vita Cinematografica», Torino, n. 3, 1913.

«In the presentation of a film of a sensational character, it is the object of the producer, we take it, to depict incidents of an improbable nature with the greatest degree of plausibility. It is essential, therefore, to find an author of sufficiently inventive imagination, a company of actors whose experience enables them, like Pooh Bah, to give "artistic verisimilitude to an unconvincing narrative" and a stage manager with the ingenuity to set forth unusual events in such a way as to appear like the happenings of every-day life. The author of *Tigers* has certainly done his work to admiration. (...).»
«The Bioscope», London, February 6, 1913.

«It is refreshing to come upon an Italian drama that does not depict that form of vindictiveness which has become a burned out theme in the drama as well as in real life, cold and inveterate revenge. The vendetta is a relic of the past; men hit back as soon as they can; and it is man to man from beginning to end in the exciting story of *Tigris*. Incident swift and fast, mystery after mystery, and above all that matching of wits between keen detective and clever crook that made the tales of Sherlock Holmes so fascinating.
Tigris is an elaborate criminal, such as only can be found by sounding the abysmal depths of humanity, and has a fine side to his nature that we recognize instinctively as belonging to those bold spirits who set the laws of yesterday aside with open contempt that those of tomorrow may sooner be framed. (...) We accept the improbable as an integral part, and the intervention of chance naturally results from the hot-headed impetuosity of the characters. Besides, what of it? (...) Memorable piece of work is the escape of Roland from being torn to pieces by the engine of a train after he has been tied to a railway track. We see him struggling with his bonds as the locomotive swiftly approaches, release himself at the last moment and manage to clutch the buffers as the wheels are about to pass over his body. (...) This is a motion-picture advantage over the stage performance which has been skillfully utilized, and it contributes heavily to an entertainment that I am reasonably sure will delight millions of others besides the small group of critics who watched every phase of the photodrama with absorbed attention during its first presentation in this country.»
Louis Reeves Harrison in «The Moving Picture World», New York, March 15, 1913.

«*Tigris* saltó a la pantalla metiendo miedo justo y justificando. Ante *Tigris* no hay quién por hoy levante el *gallo*. Todo es inmenso incluso un detalle algo pasado de moda, pero nece-

sario, traido magistralmente. *Tigris* es grande, es un alarde de concepción, es un majestuoso resumen de lo incomprensible por excesivamente simbólico. (...) La sociedad corrompida en sus clases superiores; el espíritu que informa hoy la conducta humana; el deber de conservar, de perdurar, de vivir, que sale al paso y, vencedor, ni ante el amor se rende. (...) El cuadro del Coliseo es sencillamente asombroso por su justeza y realidad, por la armonía de conjunto y por lo preciso del detaille. (...)»
Film-Omeno in «Arte y Cinematografia», Madrid, n. 58, 15 febrero 1913.

«Excellentes aventures policiéres où l'intérêret ne languit pas un instant. Le film est admirablement interpreté. Tigris, c'est un bandit aux physionomies multiples qui tient un rang dans la haute société italienne. (...)»
«Le Cinéma et l'Echo du Cinéma Reunis», Paris, n. 51, 14 février 1913.

frase di lancio in Gran Bretagna:

«A veritable Niagara of Sensation that will sweep your patrons off their feet with enthusiasm.»

nota:

In Gran Bretagna il film venne distribuito in due versioni, una di 4.600 e una di 3.950 piedi. Negli Stati Uniti la scrittrice Virginia West pubblicò su «The Moving Picture News» (New York, March 8, 1913) una versione letteraria del soggetto del film.

Un tipo seccante

r. e **s.**: Emilio Vardannes - **int.**: Emilio Vardannes (Totò) - **p.**: Itala Film, Torino - **v.c.**: 856 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: settembre 1913 - **lg.o.**: m. 257.

«Il buon Totò è tenace: sta dormendo su una panchina quando è svegliato da una pioggia battente. Corre allora a rifugiarsi sulla terrazza di un commerciante di mobili e si chiude dentro un armadio. Il mobile viene venduto e portato presso l'acquirente che, sorpreso di trovarvi dentro Totò, lo butta giù dalle scale. Totò cade dentro un altro armadio, che viene riportato su dal signore brutale: rivedendo Totò, stavolta lo getta da una finestra.
Ma i due si reincontrano di nuovo sulla porta e il signore tira fuori un revolver e mette in fuga Totò. Totò sta rientrando a casa sua, quando sua moglie lo incarica di andare a consegnare della frutta. Totò parte e ritorna dal suo persecutore. Rivedendolo, si nasconde in una vasca da bagno, ove sta per soffocare; per il signore è divenuto invece una vera ossessione e offre a Totò 10 mila lire perché lasci per sempre la città: e Totò accetta subito l'offerta.»
(dalla pubblicità Itala in «Le Courrier Cinématographique», Paris, n. 37, 13 septembre 1913)

dalla critica:

«Some astonishing adventures are undergone by a sleepy fellow, whoses attempts to slumber are repeatedly and violently frustrated. He is finally compelled to wake up by an irate husband, and seeks refuge in a bath.»
«The Bioscope», London, September 18, 1913.

Torace 1,20!

int.: Ernesto Vaser (Fringuelli) - **p.**: Itala Film, Torino - **v.c.**: 4777 del 14.12.1914 - **d.d.c.**: febbraio 1913 - **lg.o.**: m. 184.

«A Fringuelli dicono che l'uomo che sogna la sua ragazza deve avere un torace che misura 1,20. Egli allora si mette a mangiare e a bere a crepapelle: prende una scatola intera di "Pillone Pon Pon" e presto arriva alla misura richiesta; o almeno così sembra. Egli va allora a casa e Gertrude prima lo respinge, perché è diventato troppo grosso; poi però lui si libera del vestito ben imbottito che lo aveva fatto ingrossare e può quindi renderla di nuovo felice.»
(«The Bioscope», London, June 5, 1913)

La torre dei vampiri

r.: Gino Zaccaria - **s.**: Renzo Chiosso - **f.**: Piero Marelli - **int.** e **pers.**: Lia Negro (la Fornarina), Oreste Grandi (il carnefice di Parigi), Alfredo Bertone (Raimondo), Luigi Maggi, Giulietta De Riso - **p.**: S.A. Ambrosio, Torino - **v.c.**: 1836 del 13.12.1913 - **d.d.c.**: dicembre 1913 - **lg.o.**: m. 800/858.

«Una lugubre leggenda aleggia sulla torre della cittadina vandeana: a sera uno stormo di vampiri svolazza attorno alle mura: la voce popolare vuole siano le anime errabonde dei dannati... Nella torre vive, avvolto in un manto nero, l'ex carnefice di Parigi, scacciato dopo la caduta della monarchia, contento che la leggenda tenga lontano da lui ogni essere umano. Ma un giorno egli scorge una vezzosa contadina, la Fornarina e se ne innamora; smessi gli abiti luttuosi, si presenta a lei in bell'aspetto e per un po' la giovane allieta la sua tetra esistenza. Ma un giorno la Fornarina non viene più: dall'alto degli spalti, il boia la vede accompagnarsi con un giovane: è Raimondo, un nobile che proprio lui in altri momenti ha salvato dalle spie del Terrore. E medita di liberarsene: nel giorno in cui Raimondo e la Fornarina stanno per salire all'altare, egli fa in modo che il giovane venga incolpato di un delitto e imprigionato. La

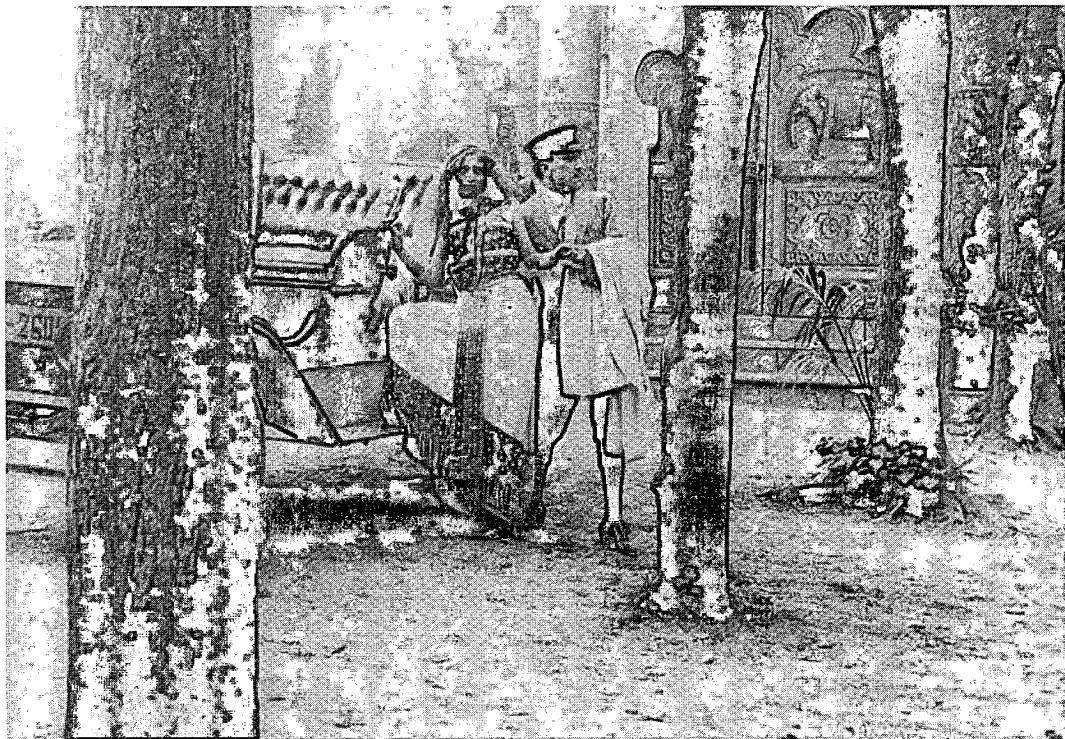
Fornarina, pur di salvare il suo amore, si offre al boia perché gli risparmi la vita.
Una vela all'orizzonte porta Raimondo verso la libera Inghilterra; dalla torre dei vampiri, in due se la vedono scomparire: la Fornarina, felice che il suo diletto sia salvo, e dietro di lei il carnefice che attende il premio. Ma la donna si getta dall'alto della torre: ha preferito l'amplesso della morte a quello del mostro.»
(«La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica», Napoli, n. 261, 13 dicembre 1913)

dalla critica:

«Questo film (...) ci porta per un momento all'epoca terribile della Rivoluzione Francese; in cui vinceva la Convenzione, cioé il genio malefico del secolo XVII. Il terrore aveva concesso ogni sconvenienza, ogni barbarie; da ogni parte si gridava, per le vie, per le piazze e così nacquero il 31 maggio, l'11 germinale e il 9 termidoro. Le minacce volavano, le imprecazioni inorridivano, le donne scarmigliate correvano per le piazze (moltitudine di cenci che ballava la carmagnola) e gli uomini, lordi di sangue, venivano a cantare canzoni in onore della Montagna. Questo era Parigi nel 1793.
Dall'altro lato vi era la Vandea. La guerra delle foreste bretoni, guerra d'ignoranti, stupida e bella, qualificata dal Victor Hugo: *Piaga che è una gloria.*
In questo impasto di miserie sociali si svolge il soggetto de *La torre dei vampiri*, che, eseguita lodevolmente dagli interpreti, ci fa fremere, inorridire.
La signorina Lia Negro, che si è trasformata sotto le vesti della contadina bretone, rozza, imbevuta di tutte le ubbie della religione, in nome della quale si combatteva e moriva, ha avuto momenti efficacissimi, momenti di costernazione profonda e di spavento per l'uomo che la tormentava, spinto da una passione brutale.
Infatti, questa era l'indole del boia respinto dalla Rivoluzione, personaggio incarnato egregiamente dal signor Oreste Grandi. Questi viveva rifugiato nella foresta della Vandea, in una torre, detta dei vampiri, isolato, con il terribile spettro, dinanzi agli occhi del patibolo.
Il signor Oreste Grandi pare che per queste parti di generico primario abbia un'attitudine speciale. I suoi lineamenti si contraggono, la sua espressione sa raggiungere talvolta il terribile e il disonesto.
Abbiamo aspettato sino ad oggi a parlare di questo egregio attore, perché le nostre colonne, prima d'ora, non avevano potuto registrare una sua interpretazione, ed oggi siamo ben lieti di poter enumerare in parte i suoi meriti. Oreste Grandi è un attore di linea: corretto e sicuro. (...)»

E. Bersten in «Il Maggese Cinematografico», Torino, n. 16, 10 dicembre 1913.

La torre dell'espiazione

r.: Roberto Roberti - **int.**: Antonietta Calderari, Bice Waleran, Giovanni Pezzinga, Roberto Roberti, Angiolina Solari, Federico Elvezi, sig. Greco - **p.**: Aquila Films, Torino - **v.c.**: 1443 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: agosto 1913 - **lg.o.**: m. 1219/1300 (quattro parti).

La torre dell'espiazione (Antonietta Calderari, Roberto Roberti)

«A Bombay, il duca di Westland si innamora della bella Antaya e se la sposa; avranno una figlia, Zavia. Intanto a Londra, il losco banchiere Mayer, la cui figlia aveva posto gli occhi su Westland e le sue ricchezze, venuto a conoscenza delle nozze, invia in India il suo sicario Parkes, il quale ucciderà Antaya e rapirà Zavia, lasciando a Westland l'ordine di tornare in patria, senza più cercare la figlia, altrimenti questa verrebbe soppressa come la madre.
Tornato a Londra, Westland trova suo padre nelle grinfie di Mayer e, per salvarlo dalla rovina, accetta di sposare Elda, la figlia di Mayer.
Vent'anni dopo, divenuto ministro delle colonie, Westland ha la notizia che Zavia vive: manda allora il suo segretario Folkstone in India alla ricerca. Folkstone la trova, se ne innamora e torna con lei in patria. Elda, temendo che Westland, molto malato, possa lasciare tutte le sue sostanze alla figlia ritrovata, fa rapire Zavia, che rinchiude nella "torre dell'espiazione". Ma Folkstone riesce a liberarla un attimo prima che Elda e Parkes facciano saltare in aria la torre: sono loro a rimanerne sepolti.»
(«Bulletin Maurice Gigan», Bruxelles, 1913)

dalla critica:

«Queste due ultime films della nota Casa torinese *La vampira indiana* e *La torre dell'espiazione*, (...) sono entrambe da apprezzare, sia per l'esecuzione artistica, che per messa in scena, accurata ed appropriata.
La prima è migliore, artisticamente, dell'altra, e questa ci sembra più interessante per il pubblico, ed in qualche momento è emozionante.

Gli artisti, in tutt'e due le films, hanno concorso efficacemente all'ottima riuscita di esse, e citiamo principalmente: la Calderari, la Waleran, il Roberti, l'Elvezi, il Pezzinga, la Solari ed il povero Greco, morto in questi giorni.
La messa in scena - ripeto - è lussuosa, ed i luoghi scelti per gli esterni suggestivi e indovinati. Notai qualche pecca nella parte fotografica, ma in complesso anche questa è buona.»
Il rondone in «La Vita Cinematografica», Torino, n. 1, 7 gennaio 1914.

Un traditore

p.: Aquila Films, Torino - **v.c.**: 4694 del 15.10.1914 - **d.d.c.**: gennaio 1913 - **lg.o.**: m. 616.

Il granatiere Rambaut, nella sua passione per Renise, la bella granatiera cantiniera, sa assurgere ad atti così sublimi di valore da cospargersi di gloria e da guadagnare i galloni dalla stessa mano di Napoleone I.
Ebbro di gioia Rambaut ritorna a Renise per chiedere la sua mano di sposa, ma questa non mantiene la sua promessa, e lo respinge... Rambaut ha tentato di annegare nell'alcool il suo amore infelice, e disgraziatamente per lui, in un accesso di delirio, con atto insano di insubordinazione macchia il suo bel passato.
I galloni da lui tanto gloriosamente guadagnati sul campo di battaglia gli vengono strappati, ed esso, nello spasimo del suo odio per Renise, fugge dal campo francese e si reca all'accampamento nemico.
Sulla scorta delle sue indicazioni il glorioso esercito francese viene attaccato dagli avversari e sterminato... Rambaut ormai si è vendicato. Se non che nella sua follia sterminatrice per l'ultima volta vuole irridere sulle rovine del suo paese, e come una belva di notte si aggira tra i morti sul campo di battaglia. D'un tratto egli ha scorto una figura di donna, nell'atto di fuggire innanzi a lui... è Renise, che sulle rovine della patria tenta di salvare la bandiera caduta all'eroico portabandiera, e che i nemici tra poco aggiungeranno ai loro trionfi.
Rambaut, in quel momento sente la voce suprema della patria... "Fuggi" grida a Renise, mentre un manipolo di soldati nemici sta per raggiungerli.
"Anche a costo della vita salverò la tua bandiera..." E Rambaut infatti la salva. Una palla nemica però lo colpisce, ma il traditore muore redento.
(da un volantino pubblicitario)

Una tragedia al cinematografo

int. e **pers.**: Ignazio Lupi (Antonio), Pina Menichelli (Clara), Bruto Castellani (il direttore del cinematografo) - **p.**: Cines, Roma - **v.c.**: 196 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: 2.6.1913 - **lg.o.**: m. 166.

Una tragedia al cinematógrafo (Pina Menichelli, Ignazio Lupi)

«Antonio è geloso di sua moglie Clara e la segue dovunque; un giorno la vede fermarsi per strada con un uomo e ha subito il sospetto, appena i due girano l'angolo conversando, che siano entrati in un cinema (invece se ne sono andati ognuno per la sua strada).
Accecato dalla gelosia, Antonio vorrebbe entrare nella sala e fare una pazzia. Il direttore del cinematografo lo ferma a stento e si reca lui nella sala, dicendo: "C'è fuori un marito che attende che la sua infedele consorte esca di qui per ucciderla. Prego quelle di voi che non hanno la coscienza tranquilla di guadagnare l'uscita di sicurezza".
In un attimo, tutte le spettatrici presenti si eclissano. Alla fine del film, dinanzi al collerico marito, sfilano solo uomini.»
(«Bulletin Hebdomadaire Aubert», Paris, n. 87, 1913)

nota:

Questo breve e gustoso "scherzo cinematografico" sembra abbia tratto spunto da un episodio realmente avvenuto in un cinema romano.
Una curiosità: la sala del cinematografo ove si svolge l'azione appare tappezzata dai manifesti di Quo vadis? *di prossima programmazione: vi spicca la figura di Ursus, interpretato da Bruto Castellani, attore il quale, in eleganti abiti borghesi, impersona qui il direttore del cinematografo.*

La tragedia di Kri Kri

int. e **pers.**: Raymond Frau (Kri Kri), Lea Giunchi (Lea), Giuseppe Gambardella (Checco) - **p.**: Cines, Roma - **v.c.**: 618 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: 28.7.1913 - **lg.o.**: m. 194.

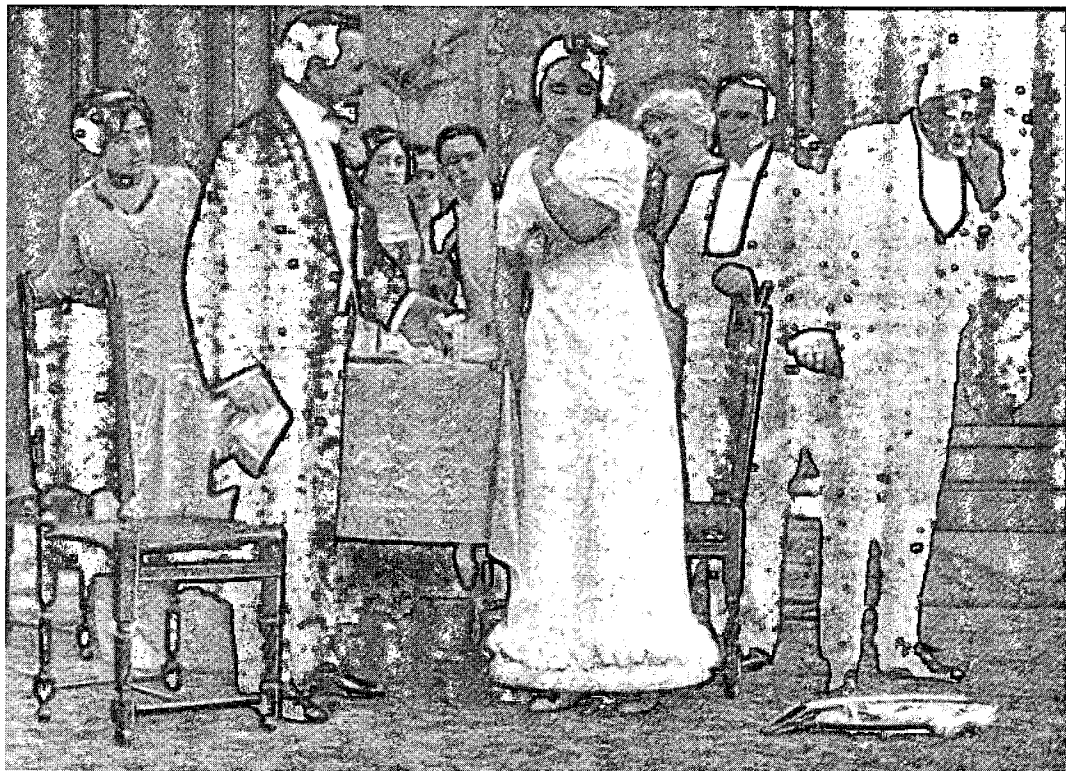
«Il signor Petitpoivre si oppone alle nozze di sua figlia Lea con Kri Kri, finché lo squattrinato pretendente non si presenti con ventimila franchi.
Pensa e ripensa, Kri Kri architetta un machiavello: decide di suicidarsi e dopo averne informato i gendarmi, si stende pacificamente sul letto. Viene a trovarlo l'amico Checco che, vedendolo così immobile, ha un momento di smarrimento, ma prontamente Kri Kri si solleva e lo prega di prendere il suo posto. Dopo essersi camuffato, si presenta a casa di Petitpoivre, dicendo di essere il fratello dell'uomo che si è tolta la vita per la sua esosità, e gli chiede ventimila franchi per le spese dei funerali. E Petitpoivre paga.
Poco dopo, riacquistata la sua identità, Kri Kri si ripresenta dal futuro suocero, sventolando i soldi, ottenendo la sospirata mano di Lea.
E tutto è bene quel che finisce bene.»
(«Le Courrier Cinématographique», Paris, n. 29, 19 juillet 1913)

La tragedia di Pulcinella

s.: ispirato al dramma *Ruy Blas* (1838) di Victor Hugo - **int.**: Ettore Berti, Paola Monti, Guido Brignone - **p.**: Film d'Arte Italiana, Roma - **d.d.c.**: maggio 1913 - **lg.o.**: m. 395.

«Vivace e fanfarone, come il Pulcinella napoletano, Carlo Tutti, domestico del duca di Ascagni, è pervenuto ad imitare fisicamente il suo padrone.
Un bel giorno, Pulcinella parte in cerca di avventure. A Venezia, ov'egli s'è recato con la mamma, incontra una bella straniera. Pulcinella, durante una gita in battello, fa da cicerone ai viaggiatori. Ecco la piazza San Marco, e i piccioni bianchi e neri, e le Procuratie, e i vetusti Palazzi veneziani... E mentre la mamma ammira, Pulcinella passa alla giovane un bigliettino.
La straniera accetta un appuntamento e, venuta la sera, il nostro Ruy-Blas si reca in gondola ove la sua bella lo attende.
Pulcinella, perfetto damerino, continua a sostendere la sua parte, ma comincia a provare il rimorso dell'azione commessa. Una sera, a un pranzo dato dal suo padrone, viene scoperto l'impostore, e lo sfortunato domestico, accasciato dalla vergogna e dalla disperazione, chiude con un triste epilogo il suo romanzetto d'amore.»
(«Rivista Pathé», Milano, n. 107, 4 maggio 1913)

dalla critica:

«È un bel dramma che si svolge a Venezia. La messa in scena è buona e le cadute sono riprodotte con molta arte.»
Rag. C. Campagna (corr. da Alessandria d'Egitto) in «La Vita Cinematografica», Torino, n. 15, 15 agosto 1913.

La tragedia di Pulcinella

frasi di lancio:

«La Film d'Arte Italiana ha intrapreso da gran tempo un programma d'arte dei più originali, che va svolgendo con grande maestria e con grande successo. Esso consiste nell'adattare a vicende della vita moderna fatti, storie e romanzi già consacrati in opere più o meno classiche.
Questa *Tragedia di Pulcinella* è la riproduzione in moderno e in borghese della storia di Ruy-Blas. (...) La scena vivamente drammatica è riprodotta con vera magnificenza sullo sfondo di Venezia meravigliosa; e chi ricorda il fascino amoroso della incantevole città, può immaginare quale forza suggestiva essa possa aggiungere a questo romanzo d'amore.» (da «Rivista Pathé», Milano, n. 107, 4 maggio 1913).

Tra le fiamme d'amore e... le altre

r.: Emilio Vardannes - **int.** e **pers.**: Emilio Vardannes (Totò) - **p.**: Itala Film, Torino - **v.c.**: 2051 del 22.12.1913 - **lg.o.**: m. 203.

«Questa volta il povero Totò è un timido innamorato che si dibatte tra le fiamme d'amore e le altre, che sono quelle di una ciminiera. Infatti, le sue pene hanno origine da problemi amorosi, per i quali sarà costretto ad affrontare una serie di disavventure.
Alla fine, Totò riuscirà vincitore con un temerario salto - appunto dalla ciminiera - verso la libertà.»
(«The Bioscope», London, January 15, 1914)

Tra le quinte della Cines

p.: Cines, Roma - **d.d.c.**: febbraio 1913 - **lg.o.**: m. 128.

nota:

Breve filmato girato negli stabilimenti della Cines, con intenti documentari. Vi appaiono, tra una scena e l'altra, gli attori allora sotto contratto presso la Casa romana.

Il film è anche noto con il titolo Fra le quinte della Cines.

Tramonto

r.: Baldassarre Negroni - **f.**: Renato Bini - **int.** e **pers.**: Francesca Bertini (Franca), Carlo Benetti (il tenente Carlo), Emilio Ghione (il conte di San Severo), Alberto Collo, Gemma De Ferrari, Angelo Gallina, Raffaello Vinci, Enzo Boccacci, Noemi De Ferrari (Noemi) - **p.**: Celio Film, Roma - **v.c.**: 1304 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: 1.10.1913 - **lg.o.**: m. 1116 (quattro parti).

Franca De Marsi, ricca orfana, vive sotto la tutela dello zio. Quando, quasi maggiorenne, s'innamora del cugino Carlo, il suo tutore le vieta di sposarlo, date le non floride condizioni

economiche del fidanzato, ma le impone di accettare la proposta di matrimonio del conte di San Severo. Un matrimonio che sin dall'inizio si rivela infelice, fino a sfociare, qualche anno dopo, in un divorzio.
Carlo torna e sposa Franca, malgrado stavolta sia la sua famiglia ad opporsi alle nozze con una divorziata.
Dopo alcuni anni felici, una nube viene ad offuscare la serenità di Franca. È sua ospite una giovane cugina, Noemi, di cui Carlo s'innamora. Dapprima sono solo sospetti, ma poi una lettera capitata tra le mani di Franca rivela una situazione disperata. È Carlo che scrive a Noemi, dicendole di amarla profondamente, ma di doverla lasciare per onorare il dovere di rimanere accanto alla moglie, alla quale darà l'illusione di un amore che non esiste più.
Per Franca è il crollo di tutto, un completo tramonto. Se non potrà essere più felice, che lo sia almeno Carlo, e completamente...
La mattina dopo, alla partenza per il "paper-hunt", Franca rimane indietro: la troveranno morta ai piedi d'un albero. Tutti crederanno ad un incidente di caccia: anche Carlo e Noemi ignoreranno a quale grande sacrificio d'amore devono la loro felicità.
(dal volantino pubblicitario della Celio Film)

dalla critica:

«(...) Uno squarcio di vita vera e sentita. Questo genere di film assai meglio di un romanzo o di una commedia sul pubblico fa buonissimo effetto.
(...) La Celio ha, si può dire, la specialità di questi soggetti. Ricordo: *Il veleno delle parole* - altro lavoro ben concepito e benissimo espresso - ed oggi mi piace riconoscere anche la squisita fattura di questo.
Forse il titolo è un po' pretenzioso - *Tramonto* - non mi sembra il più adatto per questo lavoro, se il titolo deve essere il lavoro. Infatti l'amore in questo film non tramonta mai. Ne è invasa la protagonista sino a morirne, ne è invaso Carlo che inconsciamente passa da un amore all'altro senza l'intermittenza di un tramonto, ma appena separandoli con la penombra di un crepuscolo. (...) A parte dunque la poca chiarezza del titolo, e la scena finale del suicidio al cianuro di potassio (forse era l'unico veleno che era a portata di mano nello stabilimento) che viene scambiato per una caduta da cavallo, tutto il lavoro è una bella cosa. L'interpretazione soprattutto è eccellente. La Bertini è una bella e passionale Franca. In qualche scena è veramente grande, in qualche altra non abbastanza franca, massimo quando in certi atteggiamenti alla Nielsen immobilizza sguardo e fisionomia rimanendo estatica a fissare il vuoto. Sono belle cose, le apprezzo nella giusta misura. Ad abusarne però fa male la sig.na Bertini. (...) Il Ghione, nella parte del conte di San Severo, ha scene di rara potenza espressiva - in altre forza un po' troppo, ma non è da fargliene una colpa. Per certe nazioni, è necessario calcare un po' le tinte. Un giovane e nuovo elemento mi si rivela nel Bonetti, acquisto recente della Società Celio. (...) Il tutto, trama e interpretazione, è rivestito di una cornice sfarzosa di lusso e di movimento, di cui va fatta lode al conte Negroni. Egli ha trasfuso nel soggetto da lui posto in scena, tutta la signorilità del suo titolo e della sua persona. (...)»
V.O. in «La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica», Napoli, n. 260, 6 dicembre 1913.

«(...) Storia romantica, nella quale non mancano le artificiosità d'intreccio e le inverosimiglianze d'anime e d'azione. Quel Carlo ad esempio, sarà umano ma è antipatico nella sua egoistica fatuità. La caccia alla volpe che poteva dar vita a magnifiche proiezioni, è appena e fugacemente abbozzata.
Impressionante la scena della camera oscura nella quale la protagonista dilettante fotografica finisce per suicidarsi con il cianuro di potassio.»
E. Bersten in «Il Maggese Cinematografico», Torino, n. 16, 10 dicembre 1913.

nota:

Al film, che aveva anche un secondo titolo (Sacrifizio), *venne inspiegabilmente ritirato il nulla osta di circolazione rilasciato dalla P.S. nel febbraio 1914, pochi mesi dopo l'uscita.*

La tratta dei fanciulli

s.: Arrigo Frusta - **int.**: Luigi Chiesa, Oreste Grandi, Giulietta De Riso, Dante Cappelli, Leo Ragusi - **p.**: S.A. Ambrosio, Torino - **v.c.**: 5049 del 2.11.1914 - **d.d.c.**: 21.4.1913 - **lg.o.**: m. 504.

«Una giovane fanciulla e il suo fratellino capitano nelle grinfie di un malfattore, il quale ha posto gli occhi sulla ragazza e per intanto manda il fratello in un covo di delinquenti, dove si addestrano i ragazzi a elemosinare e a rubare.
La giovane riuscirà a salvare il fratello dopo una serie di peripezie, la più emozionante delle quali è quando il piccolo è costretto a fuggire da un tetto appendendosi a un filo del telegrafo. L'intervento della polizia metterà fine all'attività della banda.»
(«The Bioscope», London, May 22, 1913)

dalla critica:

«Se il soggetto ha dei momenti emozionanti, ne ha però di quelli che ripugnano. Comprendo che è su questi che è basata la film, ma si possono attenuare certe scene che impressionano troppo i cuori e la mente degli spettatori, non è vero forse? Interpretazione buona da parte del Gigi Chiesa, che anche in questa film ha saputo avvalorare i suoi requisiti artistici, del Ragusi, che in una breve parte ha mostrato molta praticità (...). Buona fotografia, bellissima la messa in scena.»
Metellio Felice in «La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica», Napoli, n. 237, 17 aprile 1913.

«Questa film viene eseguita benissimo e viene applaudita in tutti i suoi minuti particolari per avere un soggetto buono (sebbene in certi punti sia un po' raccapricciante). Bella la fotografia.»
Renzago (corr. da Vercelli) in «La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica», Napoli, n. 239, 1 maggio 1913.

nota:

Il soggetto di questo film mise in allarme la censura, la quale impose per il rilascio del nulla osta numerosi tagli di intere scene: «1) il covo dei piccoli schiavi; 2) la scuola della miseria; 3) Totò viene messo in castigo; 4) Andrea ubbriaca e imbavaglia l'accompagnatore dei bambini.»

Il treno ardente

int.: Eugenio Vecchioni - **p.**: Itala Film, Torino - **v.c.**: 1804 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: novembre 1913 - **lg.o.**: m. 708.

Una troupe di poveri acrobati fa dei magrissimi affari: il loro capo, egoisticamente, dopo aver preso la misera somma che è in cassa, costringe il figlio Nino, di cui vuole sfruttare a suo solo profitto il talento di violinista, a fuggire di notte con lui, abbandonando al loro destino gli altri, compresa sua moglie Stellina. Raggiunta un'osteria, si ubriaca e quando se ne va, dimentica il figlio che s'è addormentato sotto il tavolo.
Nino cerca invano il padre, poi cade sfinito per la strada, mentre nevica. È raccolto da una megera che l'avvia all'accattonaggio. Intanto, Stellina aiutata dal clown Anthony, cerca disperatamente il figlio. Poi trova lavoro in un grande circo, dove, assieme ad Anthony, crea un numero di attrazione.
Ed un giorno riconosce suo figlio in un cencioso monello che suona il violino sulla terrazza di un caffè. Ma la megera le impedisce di abbracciarlo, portandolo via immediatamente. Affranta, Stellina, quella sera cade dal trapezio, fortunatamente senza gravi conseguenze, mentre Anthony, che si è posto sulle tracce della megera, riesce a raggiungerla su di un treno. L'inseguimento diventa drammatico quando il convoglio prende fuoco per il surriscaldamento provocato dalla corsa folle. Anthony non solo libera Nino dalla sua tormentatrice e lo riporta alla madre, ma riesce anche a salvare gli altri viaggiatori da una immane sciagura.
(dal volantino pubblicitario)

dalla critica:

«È un buon soggettino riproducente la nomade vita del povero saltimbanco, quindi del circo equestre. Però non possiamo sorvolare su certe imperfezioni. (...) Ora domandiamo: quando la megera fugge dal circo con Nino sotto il braccio che grida perché vuole tornare dalla mamma, come mai nessuno si è mosso, mentre questo fatto aveva destato l'attenzione di tutti? Non si poteva fare in modo che la vecchia fosse arrestata al circo equestre e che venisse a Stella subito consegnata la sua creatura, anziché aver bisogno di quell'inseguimento per le vie, per le piazze, per ferrovia e per di più l'incendio del treno?
Bene per l'interpretazione, messa in scena e fotografia.»

E. Bersten in «Il Maggese Cinematografico», Torino, n. 16, 10 dicembre 1913.

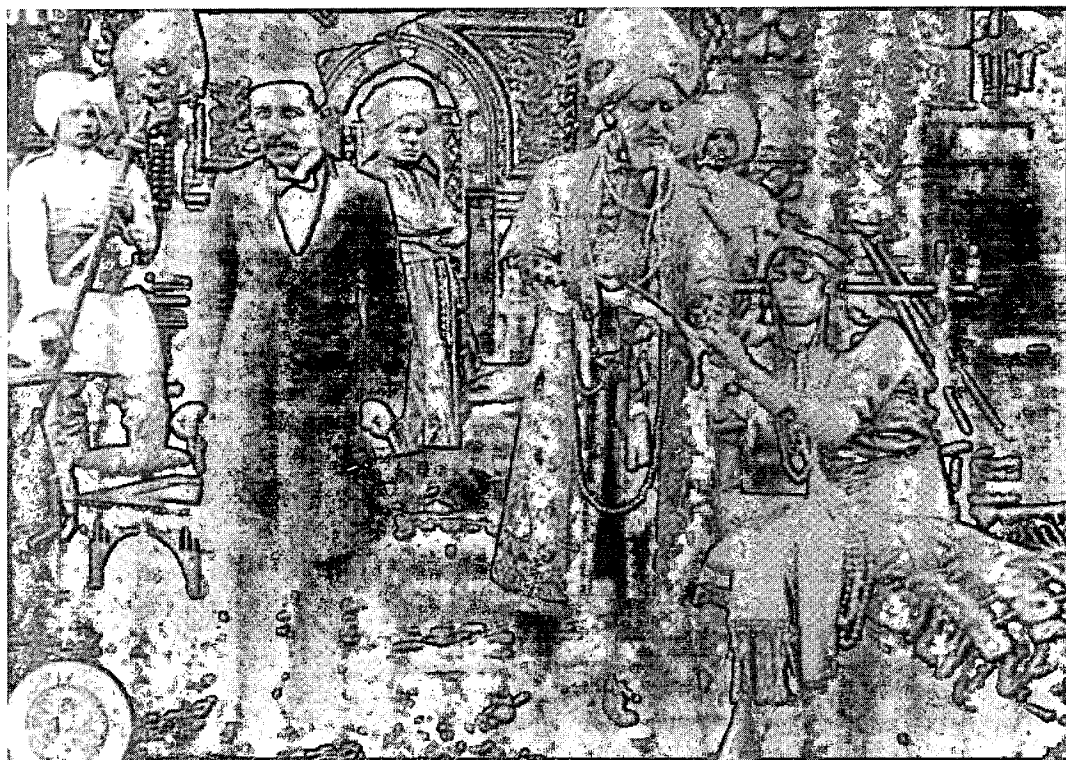
Il treno degli spettri

r.: Mario Caserini - **s.**: avv. Luigi Sonnazzi - **f.**: Angelo Scalenghe - **int.** e **pers.**: Vittorio Rossi Pianelli (il principe indiano Nadir), Mario Bonnard (ingegner Rudolph Morton), Letizia Quaranta (Miss Elda), Felice Metellio (Alì, servo del principe), Camillo De Riso (il ganimede), Telemaco Ruggeri (il padre di Elda), Gentile Miotti, Maria Caserini

Gasparini - **p.**: Film Artistica "Gloria", Torino - **v.c.**: 592 del 1.12.1913 - **p.v.**: Torino, 7 luglio 1913 - **lg.o.**: m. 1800 (tre atti, sei parti).

Il principe indiano Nadir, innamoratosi di Miss Elda, bellissima figlia di un miliardario americano detto "il re dell'antimonio", si trasferisce in incognito nella grande città dove ella abita: entrato a far parte della società segreta degli Spettri, ne diventa il capo e invia al miliardario un messaggio per annunciargli che la Mano Nera ha decretato la morte di sua figlia. Poi, vestito da facchino, finge di salvarla dai finti rapitori suoi complici e, come ricompensa, chiede l'invito a un ballo mascherato organizzato nel palazzo del miliardario. Nadir vi interviene, con il servo Alì, nel suo meraviglioso vestito indiano e riesce a fare breccia nel cuore della bella Elda, suscitando la gelosia di un altro suo adoratore, l'ingegner Rudolph. Per neutralizzare il rivale, Nadir si serve di Alì per indurlo a entrare nella setta degli Spettri. Dopo un fallito tentativo di uccidere Nadir, Rudolph scopre che il suo antagonista sta per partire in treno con Elda, portando con sé il tesoro della società, e, alleatosi con gli Spettri, riesce a raggiungerlo, ingaggiando con lui una lotta mortale: finché Nadir cade dal treno in corsa trascinando con sé Elda. (dalla pubblicità della Gloria in «La Vita Cinematografica», Torino, n. 11, 15 giugno 1913)

dalla critica:

«(...) *Il treno degli spettri* (...) nell'insieme si mostra un ottimo lavoro e per messa in iscena, e per soggetto e per i quadri e per il valore degli attori veramente meritevoli di ogni elogio. È, questa della Gloria, una film emozionantissima (...). Bella la scena in cui il miliardario e

Il treno degli spettri

Rudolph si premuniscono per l'attentato che la Mano Nera ha deciso di fare contro Elda. Quell'appostamento di servi nel parco splendido al lume di luna riesce di una rara efficacia; la veglia nell'attesa è piena di affanno e di angoscia; sono questi bellissimi quadri cinematografici.
Quello che guasta è l'inverosimiglianza con la quale due mandatari di Nadir vanno a inchiodare sul tavolo dove è appoggiato il miliardario la condanna.
La scena dell'adunanza degli spettri è bella ma avrebbe potuto essere più bella e più suggestiva se non ci fosse stata quella coreografia nei vestiti che fa nascere sulle labbra di chi vede un sorriso ironico. (...) In questa film, mi perdoni Caserini, molte cose hanno molto dell'inverosimile. Il che è gran torto perché egli ha saputo contornarsi di artisti ottimi e di una messa in iscena sfarzosissima.
Per esempio: il finale lascia stordito, ma non commuove affatto per tutto quel che c'è d'inverosimile. La lotta nel vagone, il ponte che salta per la dinamite e tutto quelle altre belle cose avrebbero potuto essere evitate (...).»

Keraban in «La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica», Napoli, n. 247, 2 agosto 1913.

«(...) *Il treno degli spettri* non merita discussione poiché essa sta ad un'opera artistica cinematografica come i romanzacci d'avventure poliziesche stanno ad un'opera letteraria.
Il successo artistico fu uno di quelli che teatralmente si chiamano di stima. Una stima molto ironica se vogliamo, tanto più se a giudicarla ci serviamo delle aperte disapprovazioni manifestamente espresse, nonché del senso di stanchezza che con persistenza invade il pubblico. Il successo finanziario, che non ha niente a che vedere col primo, non poteva essere migliore.
Morale: Gonfiate se volete raccogliere.
L'esecuzione fu omogeneamente buona benché il solo Rossi Pianelli abbia realmente imposta la sua personalità. (...)»

«Eco Film», Torino, n. 5, luglio 1913.

«*Il treno degli spettri!* Il titolo è ben trovato. Un titolo di chiamata, direbbe un capocomico da teatro popolare che senza badare tanto al sottile metterebbe subito in scena la produzione che lo portasse, sicuro di riempire il teatro. Poco importa se il pubblico ne uscirebbe poi disgustato (...). Il soggetto non è troppo chiaro, e lo svolgimento lo è ancora meno.
È una lunga, troppo lunga successione di scene in cui si scorge la preoccupazione di abbacinare il pubblico, con effetti di luce, e di ombre, con sfarzo di vestiari, con lusso di scenari, con visioni di romantici paesaggi, di feste sardanapalesche e riti misteriosi, che stancano, prostrano, che annoiano. (...) Fra le tante inverosimiglianze (...) ve n'è una di carina assai.
L'ingegnere Rudolph che colla banda degli spettri dà la caccia al principe indiano fuggito all'ultimo momento colla cassa della società come un volgare cassiere, seguito dalla miliardaria, disperando di poterlo raggiungere, dà ordine ad alcuni spettri che minino il ponte sul quale deve passare il treno che trasporterà i fuggitivi, nel mentre egli col resto della banda corre alla stazione, giungendo in tempo a salire... proprio in quel treno che poco dopo dovrà precipitare nel baratro scavato dalla mina.
Ma potevano bene aspettare la catastrofe, avrebbero senza pericolo, potuto riprendere la cassa ed altro ancora! Già, e allora come far vedere un bell'interno di vagone in moto?
(...) Mario Bonnard (ingegner Rudolph) m'è sembrato più melanconico del solito. Non aveva torto; gliene hanno fatte fare di tutti i colori, e proprio senza sugo. (...) Il De Riso, di solito buon attore di carattere, è costretto a ripetersi troppo nella sua inutile parte di vecchio ganimede.

In quanto al Telemaco Ruggeri, ha l'aria troppo giovanile per apparire, senza truccatura, il padre di Elda (Letizia Quaranta), che aspettiamo vederla [sic] in qualche parte più decisa per poterla giudicare. (...)»
A. Berton in «Il Maggese Cinematografico», Torino, n. 6, 10 agosto 1913.

«(...) Se l'intreccio può sembrare un po' troppo originale, il fatto che gli spettatori lo seguono con interesse crescente e con piacere sino alla fine senza annoiarsi, mostra da sé le ottime qualità del lavoro. Superba ed encomiabile la messa in scena, indistintamente bravi tutti gli artisti. (...)»
Myriam (corr. da Trieste) in «La Vita Cinematografica», Torino, n. 14, 31 luglio 1913.

frasi di lancio:

«Un insieme di fatti terribili e misteriosi, strane visioni, accidenti imprevisti comunicano allo spirito di chi assiste a questa meravigliosa film, uno speciale senso di ansia da tenerlo avvinto ai varii episodi fino alla fine, in preda a vivissima, morbosa curiosità e tensione d'animo. La composizione abile, l'esecuzione nervosa eccitano un senso di febbrile aspettativa. Una incontestabile originalità fatta d'ombre e di mistero, compenetra tutto il lavoro che si svolge con intricata rete di situazioni violente, di foschi intrighi, di conseguenze sconcertanti.»

Negli Stati Uniti: «Six thrilling reels. The Very First Production of the Greatest Feature Film Organization in the World.»

nota:

È il primo film della nuova società di produzione Film Artistica "Gloria", da pochi mesi avviata a Torino. Per pubblicizzarlo, durante la lavorazione, in occasione delle riprese della scena finale, Caserini invitò ad assistervi, nel teatro di posa della società (in via Quittengo), tutta la stampa professionale e quotidiani, autorità e invitati. Dal resoconto datone su «La Vita Cinematografica» (Torino, n. 11, 15 giugno 1913), stralciamo questa che è una delle rare testimonianze da un set del cinema italiano: «I macchinisti, gli attrezzisti hanno esaurito il loro compito. Un segnale del direttore chiama le attrici e gli attori in scena. Il principe degli operatori italiani, il simpatico e floridissimo sig. Angelo Scalenghe, è al suo posto, alla sua macchina da presa - una costruzione, fra parentesi, tutta sua (...). Sappiamo anzi, a tale proposito, come egli sia intenzionato di sopprimere oggimai la manovella dell'apparecchio di presa per sostituirla con... ma, acqua in bocca che già abbiamo detto anche troppo! E siamo dunque al gran momento dell'andata in iscena. Gli artisti tutti pendono dalle labbra del Direttore, che istruisce (...). E Mario Caserini prende il suo posto di battaglia (...). Il quadro, il grande quadro, viene finalmente girato. Taceremo della visibile commozione colla quale il pubblico seguì l'azione (...). Diremo soltanto invece che all'epilogo, quando il Direttore dà finalmente l'alt all'operatore, un lungo, irrefrenato, insistente, scrosciante applauso scoppia fra gli invitati, i giornalisti, il pubblico.»
Nel resoconto del soggetto del film le fonti americane presentavano delle varianti rispetto a quello diffuso in Italia: per esempio, Rudolph e il miliardario erano inglesi, non americani, e avevano uno scontro con il principe indiano già in India, dove gli europei si trovavano per la costruzione di una ferrovia: e il principe trovava la fotografia della fidanzata di Rudolph tra i piani dei lavori fatti rubare nello studio dell'ingegnere da Alì.

Il tricolore

r.: Elvira Notari - **s.**: E. Notari - **f.**: Nicola Notari - **int.**: Elvira Notari (Anna), Eduardo Notari, sig. Amatruda, Arturo Labriola - **p.**: Film Dora, Napoli - **d.d.c.**: maggio 1913.

«Anna, la fanciulla orfana, con un morso da belva ferita, strappa la rivoltella dalle mani del suo persecutore Giulio, che vuole imporle il suo amore triste, ed ergendosi bella e fiera rivolge l'arma contro il vile dicendo: "Solo i miserabili come voi possono pensare che una donna ceda alla violenza ed alla brutalità; lasciatemi o vi ammazzo". Il mascalzone legge negli occhi di lei la ferma decisione e la fa uscire; ma l'animo sgomento di lei non resiste, e là, nel profondo burrone, vuole cercare la pace eterna. La salva l'operaio Daniele Gresi: "vedersi ed amarsi fu tutt'uno". Ma Daniele deve partir soldato, richiamato per la guerra di Libia. Intanto Giulio, spinto dalla gelosia, cerca di strangolare Anna, di nuovo salvata da Daniele: nella colluttazione che ne segue, Giulio sta per lanciare il rivale dalla finestra, quando gli giunge il suono della fanfara dei bersaglieri, che gli intenerisce l'animo e lo induce a chiedere perdono.
Daniele, arruolato bersagliere, parte portando con sé il vessillo italico preparato da Anna e dopo aver giurato di esserne degno.
Dopo qualche mese, anche Anna parte per la Libia come infermiera. La sera dopo la battaglia di Sid-Said, Daniele, di sentinella col suo tricolore, è assalito da un gruppo di arabi, che egli riesce a uccidere, ma restando ferito; al risveglio si trova in una tenda fra le braccia di Anna. La mattina dopo, per festeggiare la presa di Zuara, il comandante consegna ai soldati più valorosi il "segno dell'onore e della gratitudine della Patria": Daniele è tra questi.»
(dalla pubblicità della Dora in «La Cinematografia Italiana ed Estera», Torino, n. 161, 20 maggio 1913)

frase di lancio:

«Dramma patriottico e passionale a lungometraggio. Fissità, chiarezza, Film Kodak, affisso a colori, fotografie, descrizioni, coloriture.»

nota:

Secondo la testimonianza di Eduardo Notari, che ricordava il nome di qualche interprete, il film era stato girato nella zona di San Giovanni a Teduccio (Napoli).

Il trionfo della forza

s.: Arrigo Frusta - **f.**: Piero Marelli - **int.** e **pers.**: Giuseppina Valdata-Farinon (Amalia, la moglie dello scultore), Maria Bay (Mary), Mark (scultore Casper) - **p.**: S.A. Ambrosio, Torino - **v.c.**: 596 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: luglio 1913 - **lg.o.**: m. 420/477.

«Per imprimere maggiore realismo al gruppo marmoreo simboleggiante "Il trionfo della forza", lo scultore dell'opera chiede al proprietario di un circo di poter utilizzare i suoi leoni, che verranno portati nel suo studio dal domatore.
Per una disattenzione di quest'ultimo, le fiere si liberano e lo scultore, sua moglie e i suoi figli vengono a trovarsi prigionieri in casa, senza alcuna possibilità di difendersi dai leoni che si fanno sempre più aggressivi. Sarà l'eroismo della moglie dello scultore a trovare una via di salvezza, ma non prima di aver affrontato una serie di pericolose peripezie piene di tensione.»
(«The Bioscope», London, August 21, 1913)

dalla critica:

«Quando questa Casa ci ha presentato delle produzioni belle, geniali, ora comiche, ma di comicità fina, di brio aristocratico, ed ora patetiche, sentimentali, non le ho lesinato certamente la lode e le ho sempre data piena e intera la mia approvazione: anche se qualche lavoro drammatico, a forti tinte, ebbe il mio consenso pur con qualche cenno negativo, se non sul complesso almeno su parecchi dettagli.
Così dovrò fare appunto in questo *Trionfo della forza*, concezione geniale e svolta mercé una artistica combinazione delle varie espressioni di forza: intellettuale, psichica e fisica.
Tema che si sarebbe prestato ad una maggiore grandiosità di inquadratura. Mi si potrebbe obiettare che meglio sarebbe aspettato all'autore dare linee più grandiose a questo soggetto: ed infatti l'opposizione sarebbe giusta, ma ho vaga credenza che la genialità dello spunto abbia subito conquiso e s'abbia lavorato di Cine sull'abbozzo [sic].
Infatti, il lavoro, quantunque bello e - come ho detto - bene combinato, presenta qua e là non lievi difetti di studio, di preparazione che si risolvono in errori di logica e soluzioni inverosimili.
Interpretazione assai efficace massime da parte della signora Valdata e del signor Mark. Ammirevole il coraggio della bambina.
Decorazione scenica appropriata. Della fotografia non è il caso di parlare. Sarebbe strano che l'Ambrosio licenziasse delle film difettose in questa parte!»
A. Berton in «Il Maggese Cinematografico», Torino, n. 8, 10 agosto 1913.

Trittico infame

p.: Latium Film, Roma - **v.c.**: 698 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: luglio 1913 - **lg.o.**: m. 850 (due atti).

Tre persone hanno stretto tra loro un patto, in forza del quale si dividono in parti uguali i proventi delle loro losche operazioni: sono il vecchio usuraio Wilson, il giocatore e baro Carrieri e Nada, astuta avventuriera.
Un giorno i tre complici apprendono da un giornale che Renato Daniele, giovane ufficiale di marina e allievo aviatore, ha ereditato parecchi milioni da uno zio d'America, e ordiscono un piano per carpirgli la sua fortuna. Nada e Wilson - con nomi falsi e fingendosi padre e figlia - prendono alloggio al Grand Hotel e riescono a farsi presentare a Renato. Questi s'innamora di

Nada: ma mentre è in intimo colloquio con lei interviene Carrieri, nelle vesti di pretendente geloso, che sfida a duello il tenente: temendo il peggio, Renato, prima del duello, consegna a Nada il testamento in cui la nomina sua erede universale. Contro ogni previsione, è però Carrieri a restare ferito nel duello; affascinata dal coraggio del giovane tenente, Nada comincia a ricambiarne i sentimenti.
Carrieri e Wilson, per vendicarsi dello smacco subito, sabotano l'aereo con cui Renato deve fare un volo notturno di prova; Nada, dopo aver vissuto in un incubo l'incidente in cui troverà la morte il suo Renato, decide di salvarlo a ogni costo, corre all'aeroporto, riesce a impedire al tenente di levarsi in volo e svela tutta la verità, finendo in carcere con i suoi complici. Ottiene di incontrare un'ultima volta Renato: gli chiede perdono, ma lui la respinge; ed ella allora prende il veleno che ha nascosto in un anello, e muore invocando invano il nome del suo amore.
(dalla pubblicità Latium in «La Cinematografia Italiana ed Estera», Torino, n. 153, 30 giugno 1913)

frase di lancio:

«Grande dramma moderno in due atti, protetto dalla Legge italiana sui Diritti d'Autore.»

La trovata di Bidoni

int. e **pers.**: Primo Cuttica (Bidoni) - **p.**: Cines, Roma - **d.d.c.**: 10.2.1913 - **lg.o.**: m. 302.

«In bolletta come al solito, Bidoni si arrovella per trovare del danaro: si rivolge ad un amico, ma questi è più spiantato di lui. Un'idea ci sarebbe: chiederli allo zio, ma il vecchio libertino risponde picche, i soldi preferisce spenderli solo per le proprie avventure galanti.
Mentre pensa ai suoi guai, ecco che arriva Niny, la quale mostra a Bidoni un biglietto da visita: glie l'ha dato un attempato signore per invitarla a cena. Bidoni getta uno sguardo distratto al cartoncino e con somma sorpresa vi legge il nome dello zio!
Ed ecco la trovata: il furbo Bidoni si trasforma in cameriere e sarà lui a servire la romantica coppietta. Il vecchio dongiovanni è costretto a far buon viso a cattiva sorte e, al momento di pagare il conto, non fiata dinnanzi all'enormità della voce "servizio" aggiunta alla nota, giusto prezzo del silenzio del nipote verso la zia.
Con un bel po' di soldini in tasca, Bidoni potrà anche non preoccuparsi quando il padrone del ristorante, in cui ha combinato non pochi disastri, lo licenzia su due piedi.»
(«Bulletin Hebdomadaire Aubert», Paris, n. 81/1913)

dalla critica:

«Comedy which is slow in arriving, but when the story is developed makes a hearty laugh.»
«The Moving Picture World», New York, April 5, 1913.

Il film è anche noto con il titolo La trovata di Cuttica.

La tutela

r.: Baldassarre Negroni - **int.** e **pers.**: Leda Gys (Laura), Amedeo Ciaffi (il barone Mario Dancourt), Alessandro Dionisi Vici (il tutore, marchese di Saint Clair) - **p.**: Celio Film, Roma - **v.c.**: 406 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: 14.7.1913 - **lg.o.**: m. 845 (tre bobine).

«Dopo aver affidata al nonno la sorella Laura, il marchese di Saint Clair si affretta a stabilirsi alla capitale, ove lo attendono piaceri mondani. Così mentre la sorella Laura col vecchio nonno trascorrono il tempo, al castello, serenamente, il marchese di Saint Clair si tuffa perdutamente nei bagordi e nelle dissipazioni. Frattanto Laura ha conosciuto in una partita di tennis il giovane barone Mario Darcourt, e fra essi si stabilisce ben presto un dolcissimo idillio; essi credono di amarsi senza che alcuno abbia saputo il loro dolce segreto, ma il vecchio nonno tutto ha compreso e bonariamente sorridendo promette protezione ed appoggio per le nozze. Gli affari del marchese di Saint Clair, intanto, prendono una piega bruttissima: egli stringe amicizia con un certo lord Drace, tipo di losco avventuriero, il quale lo spinge sempre più nel baratro, fino al punto di fargli emettere delle cambiali non perfettamente corrette. Siamo a questo punto quando il nonno prega Saint Clair, che ha la tutela della sorella, di dare il consenso alle nozze di Laura con Mario; ma Saint Clair, sobillato dal Drace, non solo rifiuta il consenso, ma all'improvvisa morte del buon nonno, caccia il barone Mario ed impone alla sorella Laura il fidanzamento con lord Drace. Però il barone Mario, animato dalla profonda passione, non si perde di coraggio, e, sospettando di lord Drace, incomincia una diligente inchiesta che gli svela come Drace sia un volgare avventuriero ed il despota di Saint Clair. Sa anche che il falso lord tiene fra le mani l'onore del marchese di Saint Clair per via di cambiali poco corrette, ed allora decide di salvare la situazione impossessandosi delle carte tenute da Drace a danno del marchese. (...) Ma immediatamente la banda di Drace, avvertito, si slancia sulle tracce dell'animoso giovane, e nel momento ch'egli sta per raggiungere la meta, viene assalito, e prigioniero, viene confinato a bordo di un veliero, che parte verso terre lontane. Così, senza un aiuto, senza una speranza, la povera Laura si vede costretta a subire l'odioso attaccamento di Drace. Ma mentre il marchese Saint Clair sta preparando le nozze in cui sacrificherà, senza rimorso, la sorella, lontano sul mare il dramma si compie, ed il giorno in cui, fidente di sé, l'avventuriero Drace crede di essere finalmente tranquillo, sorge severa e minacciosa la figura di Mario Darcourt, che conscio ormai di quanto può, ridona la pace e la gioia alla sua Laura, apre gli occhi a Saint Clair e punisce il losco avventuriero.»
(«Rivista SAPIC», Roma, n. 1, 15 luglio 1913)

dalla critica:

«(...) La trama di *Tutela*, uscirebbe un tantino dall'ordinario, sebbene anche essa non sia esente da critica, specialmente per alcuni punti assolutamente inverosimili e troppo comuni.
Però, mercé la saggia preparazione del simpatico e attivo direttore della Celium, Conte Negroni, che ha il dono di saper bene appropriare le singole parti e di saper scegliere con vera perizia le scene più pittoresche da riprendere, la pellicola riesce a salvarsi, anche per la eccellente interpretazione dei vari artisti.
Primo fra questi il Ciaffi, ottimo elemento, che rivela in questa pellicola coraggio e sangue freddo, specialmente nel pericoloso salto di un precipizio, insieme al Vici, valoroso anch'egli nella parte del Tutore.
La signorina Leda Gys ha dei momenti felici nella sua parte interpretata con arte squisita. Essa è ancora giovane e si scorge perciò in lei qualche piccola indecisione, ma perseveran-

do nello studio come ha fatto sin qui, non fallirà a splendida meta. *Quod est in votis.*»
G. Guerzoni in «La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica», Napoli, n. 247, 2 agosto 1913.

«This three-reel production is, as far as scenic environments and photographic excellence are concerned, a high-class photoplay. The acting is up to the standard also. The plot is conventional and fails to convince in several scenes, but the superior direction eliminates many faults and makes the spectator forget discrepancies. It is padded generously through the three reels and the same story could have been elucidated on half the film. It involves love, greed, dishonesty, and several inconsistencies, if one stops to think. The redeeming feature is the fact that the "Money Shark" came to grief in the finale. It is gripping and will interest the average audience.»
«The Moving Picture World», New York, March 14, 1914.

frasi di lancio in Gran Bretagna:

«The story of a girl's trials in trying to save her brother's honour showing how she manages to outwit a villain, and the difficulties and starting adventures her lover has to undergo before the two enter into their happiness.»

L'uccello d'oro

p.: Milano Films, Milano - **v.c.**: 9326 del 14.6.1915 - **d.d.c.**: aprile 1913 - **lg.o.**: m. 132.

«Il poliziotto Fulmine è sulle tracce di un uccello esotico e sospetta di un cacciatore: gli chiede la licenza che gli viene mostrata. Non è in regola; da qui un battibecco, alla fine del quale Fulmine si trova appeso al ramo di un albero.
Sempre inseguendo il sospetto, finisce in un tino di melassa e subito dopo in una fabbrica di materassi, le cui piume gli si attaccano addosso. Un altro poliziotto, vedendolo così conciato, pensa di aver trovato il raro uccello e dopo averlo attirato con una comica imitazione del cinguettio proprio di quell'uccello, lo mette in una gabbia.»
(«The Bioscope», London, June 12, 1913)

Il film è anche noto con il titolo L'uccello esotico.

L'ultima vittima

r.: Roberto Roberti - **int.** e **pers.**: Antonietta Calderari (Emma Vallona), Giuseppe De Witten (il ministro D'Angy), Roberto Roberti (Principe di Gébraléon), Federico Elvezi (servitore negro), Bice Waleran - **p.**: Aquila Films, Torino - **v.c.**: 397 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: luglio 1913 - **lg.o.**: m. 852.

Emma Vallona, una danzatrice orientale, è soffocata dai debiti della sua vita dispendiosa; per poter tacitare i creditori, non esita a farsi avallare una cambiale dal ministro d'Angy, che viene così travolto dallo scandalo e vede la sua carriera politica distrutta. Intanto Emma s'è trasferita in Spagna sotto il falso nome di Madame d'Ambois: continua a frequentare il bel mondo, dove la sua avvenenza la pone al centro dell'attenzione di molti uomini; tra questi il principe di Gébraléon, che la chiede in sposa. Emma accetta, ma poco prima delle nozze, riappare D'Angy. Temendo che questi possa rivelare al futuro marito i suoi precedenti, Emma si rivolge a un suo fedele servitore perché provveda a sopprimerlo. Ma il servo, per vendicarsi della donna che ha sempre respinto le sue profferte d'amore, si allea con D'Angy e insieme svelano le trame di Emma a Gébraléon. La vendetta del principe è atroce: Emma trova una morte spettacolare e con essa l'espiazione delle proprie colpe.

dalla critica:

«La trama di questo lavoro è sottilissima, non presenta episodi interessanti come gli altri che lo precedettero, perciò ci fermeremo all'esecuzione ed alla messa in scena. Gli attori furono tutti al loro posto investiti delle singole parti: il De Witten molto bene in quelle del ministro; il Roberti, principe corretto, aristocratico; l'Elvezi nell'umile parte del servo nero, e la Calderari sempre brava ed espressiva in ogni suo atteggiamento.
Messa in scena indovinatissima, ricca di ottimo gusto; fotografia accurata.»
Il rondone in «La Vita Cinematografica», Torino, n. 15, 15 agosto 1913.

«È un dramma... futurista e, quello che ha più valore per la speculazione disonesta, è anche sufficientemente futurista nella moralità scollacciata, per la quale presentiamo i nostri saluti augurali ai Catoni della morale pubblica.
A questo proposito anzi vorremmo chiedere ai signori revisori, se per proibire una film sia proprio necessario che gli artisti si presentino allo schermo ignudi non bastante il seno scoperto come nel dramma di cui parliamo.
Forse quest'accenno allo spettacolo immorale frutterà alla Casa fabbricante la vendita di varie altre copie: risultato pratico... Lo spettacolo tuttavia non è brutto, ed al pubblico piacerebbe molto se non fosse disturbato dalla pessima fotografia, difetto invariato di questa Casa, che deve servirsi di un teatro di posa costruito in senso inverso alle opere d'arte.
A questo poi s'aggiunge la troupe che si affatica a dimostrare tutta l'imperizia di cui è capace, mentre l'incaricato del vestiario non riesce a farci comprendere se l'azione si svolga in Oriente o in Europa.
Un esempio lo rileviamo dal vestito del servo di Emma Vallona: viso mulatto, capelli europei, mani nere; persona infagottata in abiti di vari paesi orientali e, qualche volta, in abiti alla foggia dei contadini russi.
I mobili seguono le orme del vestire, lo stile barocco è accoppiato al liberty; questo allo

stile XIL ed al Corinzio; quest'ultimo al Persiano, etc., con una mirabile disinvoltura che significa al pubblico: voi non capite niente, e noi vi ammucchiamo dinnanzi quello che ci pare.
Il pubblico invece comprende e più di quanto generalmente si creda, ed esce dal cinema sorridendo, non sappiamo se per... ammirazione verso la Casa editrice.»
«L'Araldo della Cinematografia», Torino, n. 4, 26 agosto 1913.

Gli ultimi giorni di Pompei

r.: Eleuterio Rodolfi - **s.**: dal romanzo *The Last Days of Pompei* (1835) di Edward G. Bulwer-Lytton - **rid.** e **sc.**: Arrigo Frusta - **c.m.**: Carlo Graziani Walter - **int.** e **pers.**: Fernanda Negri Pouget (Nidia), Eugenia Tettoni Florio (Jone), Ubaldo Stefani (Glauco), Vitale De Stefano (Claudio), Antonio Grisanti (Arbace), Cesare Gani-Carini (Apecide), Ercole Vaser, Carlo Campogalliani - **p.**: S.A. Ambrosio, Torino - **di.**: Giuseppe Barattolo, Roma - **v.c.**: 994 del 1.12.1913 - **p.v.**: Roma, 24 agosto 1913 - **lg.o.**: m. 1958 (quattro atti).

Un vecchio, tra le rovine di Pompei, rovescia una clessidra e rievoca la città com'era nel 79 d.C.: tra i suoi abitanti, la cieca venditrice di fiori Nidia, il gran sacerdote di Iside Arbace e i due innamorati, Glauco e Jone. Innamorata a sua volta di Glauco, Nidia si procura da una strega un filtro d'amore destinato a farlo suo: ma Arbace lo sostituisce con una pozione che porta Glauco alla pazzia. Falsamente accusato di aver ucciso Apecide, discepolo di Arbace, Glauco viene processato e condannato a morire nel circo. Lo salva prima il provvidenziale intervento di Nidia, che sfuggita agli sgherri di Arbace, accusa pubblicamente del delitto il sacerdote, e poi l'improvvisa eruzione del Vesuvio, che distrugge Pompei e i suoi abitanti. Riescono a salvarsi prendendo il largo su una barca Glauco e Jone, mentre Nidia, inghirlandata di rose, cerca la morte annegandosi nel mare.

dalla critica:

«(...) La Francia, e specialmente la Casa Pathé, ci aveva abituati a quella che si può chiamare la commercialità cinematografica, con cui si cercava di sfruttare la passionalità del pubblico, gli istinti, piuttosto che il senso dell'arte. (...) Ma questa degenerazione non poteva a lungo durare da noi, dove tutto si ispira ad alti intendimenti.
Già il *Quo vadis?* (...) diede, con la magnificenza romana, uno specchio talvolta fedele, della pagina di storia, fatta rivivere dallo scrittore, in tutta la sua possente ossatura drammatica. Ma negli *Ultimi giorni di Pompei* l'industria cinematografica ha fatto ancora un gigantesco passo. (...) Il dramma - consiste in ciò il merito della Casa Ambrosio - è improntato a vero senso d'arte. Il Tempio di Iside, la casa e il giardino di Glauco, sono una ricostruzione fedele del tempo. (...) Se questa *film*, costituisce una pagina di arditezza commerciale, segna un nuovo indirizzo all'arte cinematografica, che soddisfa le esigenze dell'edu-

Gli ultimi giorni di Pompei (Eugenia Tettoni)

cazione popolare, la quale trova nel cinematografo un sostitutivo degno del teatro. (...)»
Renzo Rossi in «Il Popolo Romano», Roma; cit. in «La Cinematografia Italiana ed Estera», Torino, n. 157, 20 settembre 1913.

«(...) Attorno a questo dramma v'è la vita dell'antichità romana di una città campana piena di movimento e di passioni. Le vie oggi mute della città dissepolta sono animate come le vie cittadine oggi. (...) Questa vita tumultuosa di una intera cittadinanza offre quadri stupendi, di una evidenza portentosa: bastano le scene del circo, forse un po' troppo pompose per una città di provincia, e l'insurrezione della folla contro lo scellerato Arbace. Sono migliaia di braccia che scagliano anatemi, di bocche che vociferano, di tuniche, di toghe che si agitano.
E come contrasto a questi aspetti della vita pubblica vi sono le scene della vita intima. La casa di Glauco offre quadri d'incantevole dolcezza, come Jone e Nidia che sul margine della vasca si trastullano con le colombe, o Jone e Glauco che si abbandonano al primo bacio d'amore. I costumi dei due amanti sono studiati con grande cura (...). La catastrofe della città riprodotta con terribilità michelangiolesca. Sono in parte scene tratte dal vero nelle recenti eruzioni: ed ecco i fiumi di lava che abbattono tutto ciò che incontrano. In parte sono ricostruzioni sapienti: ed ecco la città avvolta dai nembi di vapori asfissianti (...). Così in poco più di un'ora voi penetrate nei segreti di quella vita così lontana meglio che studiando cento trattati di antiquaria greco-romana. (...)»
«Il Giornale d'Italia», Roma, 26 agosto 1913.

«(...) [La film dell'Ambrosio] ha sopra tutte le altre il vantaggio di mostrare non solo un grande spettacolo puramente coreografico (...), ma di essere un vero e proprio lavoro artistico teatrale in senso lato, con tonalità drammatiche che affermano incontestabilmente l'entrata trionfale della cinematografia nel campo della filosofia rappresentativa (...). L'ambiente storico e il colore dell'epoca sono riprodotti con verità sorprendente (...). Infine in questa lunga azione di passioni forti e violente abbiamo ammirato soprattutto la sobrietà molto sensata delle espressioni, dovuta al fine intuito artistico di tutti gli attori. (...) Soltanto il mare ci è sembrato alquanto restio al suo dovere, dappoiché mentre tutto era sottosopra e tutti fuggivano terrorizzati dall'eruzione rombante e dal terremoto, egli solo invece di essere, come sempre, turbato sotto l'azione sussultante del fenomeno tellurico, non se ne dava affatto per inteso e trasportava placidamente Jone e Glauco lontani. (...)»

Guerzoni in «La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica», Napoli, n. 249, 6 settembre 1913.

«(...) La pellicola di Ambrosio non ha potuto toccare l'ultimo scalino della radiosa meta sognata dal suo esecutore, (...) per una duplice causa.
Deficienza di lusso sfolgorante ed aristocratico negli ambienti più degni di cura, quali la casa di Glauco, quella di Arbace, la taverna di Burbio; errata visione dal vero nella riproduzione di quadri storici quali il circo, e nella *mise* di alcuni attori e delle masse in genere. Non è permesso infatti ad una Casa dell'importanza dell'Ambrosio simili trascuranze e così gravi anacronismi. (...) Rammentiamo soltanto alcune particolarità che avvaloreranno il nostro asserto. Lo Stadium di piazza d'Armi sostituisce nella film di Ambrosio il Circo Massimo di Pompei; ora tutti i buoni Torinesi sanno che la stecconata della prima tribuna dello Stadium è appena alta un paio di metri. Ed allora come potevano scorazzarvi dentro impunemente le belve che spiccano dei salti di sei e perfino sette metri di altezza? (...) Vanno aggiunti alcuni peccati veniali. Il pastorello col cappello di feltro vero inglese; una specie di lucertola nelle mani della strega avvezza a domar serpenti, le chiome raffaellesche sul capo di Glauco. Eppoi varie lacune: nessuna lotta di gladiatori... magari a piedi, nessuna corsa e neppure nessun passaggio di bighe, non una belva fuori di gabbia. (...)»

Il rondone in «La Vita Cinematografica», Torino, n. 19, 15 ottobre 1913.

«(...) Per gentile invito delle due Imprese palermitane, ho assistito alla proiezione delle due pellicole [l'edizione Ambrosio e quella della Pasquali]. Vi lascio immaginare quale sia stato il mio sacrifizio: quasi cinque ore di spettacolo (divise in due locali) mentre imperversava sulla nostra città uno scirocco terribile, asfissiante, insopportabile! Pazienza! (...) Le due films sono entrambe meravigliose, sono entrambe degne di ammirazione e di plauso. (...) A voler sottilizzare nel confronto tra le due case io debbo dire che alla Casa Ambrosio spetta il primato (...). La Pasquali ha qualche neo nella sua edizione: difetto che riflette solo la parte d'interpretazione degli artisti, non la parte scenica e coreografica. Ad esempio la cieca Nidia in certi momenti si muove come una veggente, specie nell'ultima scena (...). Anche Glauco nella scena della pazzia, è lontano dalla verità (...). Invece nella pellicola della Casa Ambrosio gli artisti esecutori sono tutti a posto e danno vita, colore e giusta misura ai personaggi che rappresentano.»

Trasvit (corr. da Palermo) in «La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica», Napoli, n. 251, 27 settembre 1913.

«(...) The adaptor has done his work in a masterly way, and while following the main outline of the novel with wonderful fidelity, has rendered it more compact by omitting all those scenes and characters which tend to retard the action of the story: and has further illustrated it by many artistic touches which are beautiful in themselves, and also explanatory to the

Gli ultimi giorni di Pompei (Fernanda Negri Pouget, Cesare Gani-Carini)

action. (...) In a spectacular play on such a scale as this, the acting is somewhat overshadowed by the setting, but in very case it is more than adequate, while, considered as a whole, it is high above the average, for every individual in the vast crowds employed plays with a vigour and animation which impart the most marvellous life and vitality to the representation.
The vision conjured up by Arbaces in the Temple is a little crude and tangible in its outline, and a scene where the blazing mountain is viewed from the sea strikes one as being slightly artificial, but these are only two small details in a picture which is bound to be regarded as one of the most important productions that has yet been shown on the screen. (...)»
«The Bioscope», London, October 2, 1913.

«(...) The new feature will not suffer by comparison with the *Quo Vadis?* production, for, in photography, action, stage settings and artistic direction it is well fit to rank alongside the wonderful Cines masterpiece.
Infinite care has been taken in filming the Bulwer-Lytton story and the great climax, in which the ancient city of Pompeii is wiped out and totally destroyed by the volcanic eruption of Mt. Vesuvius, is a stupendous spectacle rivalling in every way the burning of Rome or the arena scenes in *Quo Vadis?* (...) The arena scenes, alone, offer a fair chance for comparison of the two films, *The Last Days of Pompeii* and *Quo Vadis?* and here, certainly, the Ambrosio production loses nothing, for even larger groups of supernumeraries are handled,

and the director and camera-man have each proved them-selves masters of their craft. (...) One little scene, alone, in this arena spectacle, is worthy of the highest praise - it is that one in which we behold not hundreds, but thousands and thousands of excitement-mad spectators, demanding the life of the high priest: their arms are raised in angry protest and every face is lit with passion. The reviewer has seen thousands of films, but cannot recall ever having seen a more convincing mob scene than one in question (...). There are five great leading roles in *The Last Days of Pompeii* production and all are enacted by accomplished and talented players, but Signora Fernanda Negri-Pouget as 'Nydia' the blind flower girl, stands out vividly from among the thousands appearing in the six reels spectacle. The part assigned her is undoubtedly what an actor would term "a far one", but she has made it far greater than it could ever have been made had it fallen into the hands of a mediocre, or even an average, player. (...) The picture is divided into three parts of two reels each, and the opening part begins with a view of Father Time, scated on a height overlooking the ruins of the ancient city of Pompeii. (...)»
«Motography», Chicago, October 18, 1913.

«(...) Like *Quo Vadis?*, its predecessor, it is an exceptional picture. Like it also it is exceptional because it is different than *Quo Vadis?*. It is different than any other picture ever cast on the screen because of its broad scope and wide appeal. A photoplay of the magnitude of this production cannot be faulty, as his appeal to the human interest is so powerful that the mind travels with the flashing visions, unconscious of its surroundings, and only attracted by the concentrated appeal of the marvel that it beholds. (...) The acting is superb throughout. Capable players interpret these ancient characters in a convincing manner. (...)»
«The Moving Picture World», New York, October 25, 1913.

«(...) Il maestro Graziani-Walter sa (...), come musicista, valersi delle sue ricchezze, e anche di quelle degli altri. (...) Non si può giudicare, se non sommariamente, della sua musica nella monca interpretazione che ebbe ieri sera. Pure, al solito, scaturisce da questo lavoro che il maestro Graziani-Walter è buon armonizzatore, buon strumentatore, non affannoso ricercatore di novità, ma percorritore sicuro di vie già battute: così sa di non sbagliare (...). L'insieme della sua partitura è vario, vivace: non vi sono peregrinità, anzi, vi è molta semplicità di procedimenti.
Il maestro Graziani-Walter ha ottenuto il suo scopo: quello di rendere sempre più animata l'attenzione del pubblico verso la riproduzione cinematografica e ha studiato un effetto, che gli è riuscito stupendamente: quello di contemperare insieme l'azione del dramma cinematografico, una musica strumentale descrittiva e la voce umana. Le note che la signora Tosca Ferroni cantò simultaneamente all'azione del personaggio della giovinetta cieca nella film, suscitarono nel pubblico una viva impressione. Sembrava veramente che il personaggio della film cantasse. È questa un'applicazione da studiarsi e che può avere effetto di aggiungere attrattiva alle riproduzioni cinematografiche. (...)»
Jarro in «La Nazione», Firenze, 24 ottobre 1913.

frasi di lancio negli Stati Uniti:

«*The Last Days of Pompeii!* You can pack your house to the uttermost-Clean up a month's profit in a single day and leave in the minds of your patrons an unforgettable impression of a night of joy!

Thursday, October 16th, was a rainy, cold and foggy day, The Great DeLuxe Theatre at Evanston and Wilson Avenues, considered one of the finest picture theatres in Chicago, billed *The Last Days of Pompeii* for a single night. Thousands were turned away! Enthusiasm became almost a riot - help was needed to keep the throngs in line at 20c a head! Streets were impassable for the third and last show at 9.30 p.m.! Automobiles lined the curb for two blocks either way - women fainted in the pushing crowds - electric fans over the box office were turned into the mass despite the cold. The DeLuxe never saw like before or since!
You can do the same. Write quick if you want the benefit of this mighty subject while still new in your territory!
The Last Days of Pompeii was made at Turin and Pompeii, Italy. 5000 people were employed in the making. A tremendous throng that gives a weight and power to one of the most beautiful stories of any age or clime!»
(«The Movie Picture World», New York, 1.11.1913).

nota:

Per informazioni sulla concomitante riduzione cinematografica del romanzo di Bulwer-Lytton realizzata dalla Pasquali, sulle polemiche e sulle vicende anche giudiziarie legate alla sua distribuzione, cfr. la nota pubblicata con la scheda di Jone o Gli ultimi giorni di Pompei. *Ricordiamo che, sulla base dello stesso romanzo e con la regìa di Luigi Maggi, l'Ambrosio aveva costruito già nel 1908 il primo kolossal del cinema italiano e uno dei suoi primi grandi successi internazionali.*
Durante la lavorazione del film, la stampa diede notizia che per la scena del circo, girata allo Stadium torinese, l'Ambrosio assunse come comparse, per tre lire, masse di operai della FIAT in sciopero e «disoccupati di varie carrozzerie e stabilimenti metallurgici della città.»
L'anteprima del film avvenne il 23 agosto 1913, tre giorni prima di quella dell'edizione concorrente della Pasquali, al Teatro Costanzi di Roma, alla presenza di numerose autorità e nobiluomini, ed ebbe larga eco sulla stampa nazionale. Il film uscì poi a Firenze al Teatro Verdi e a Torino al Politeama Chiarella.
Per Francia, Belgio e Olanda i diritti di sfruttamento del film vennero concessi alla società francese di L. Aubert, che lo presentò nella più grande sala parigina, il Gaumont Palace. La distribuzione per gli altri Paesi venne ceduta dall'Ambrosio alla Photo-Drama dell'americano George Kleine (che qualche mese prima aveva distribuito il Quo vadis? *della Cines): la stampa citava la somma strabiliante pagata da Kleine, 250 mila dollari. Negli Stati Uniti il film ebbe un grande successo: «Motography» annunciò per esempio che in una sala del Portland, nell'Oregon, il film era stato visto da 32 mila spettatori paganti e che in una settimana aveva incassato 4.224,20 dollari.*

L'ultimo atout

r.: Baldassarre Negroni - **f.**: Giorgino Ricci - **int.** e **pers.**: Francesca Bertini (contessa Della Spina) Emilio Ghione (conte di Castelnuovo), Alberto Collo (marchese di Montesilveo) - **p.**: Celio Film, Roma - **v.c.**: 78 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: 2.6.1913 - **lg.o.**: m. 718.

«Il Conte di Castelnuovo, emerito *viveur*, perde al gioco le ultime migliaia di lire prestategli da uno strozzino, che gli rimprovera di non aver seguito il consiglio di sposare una moglie ricca. Ma stavolta il Conte lo metterà in atto, e corteggia una giovane vedova, la Contessa Della Spina, che egli crede ricchissima. La Contessa ha una figlia fidanzata col Marchese di Montesilveo. Tutto va a gonfie vele, quando lo strozzino avverte Castelnuovo che la Contessa non ha nulla di suo, ma il suo lusso si regge unicamente sull'usufrutto del vistoso patrimonio della figlia. Castelnuovo non si perde d'animo: vicino alla sconfitta acquista audacia e cattiveria: pensa di ricattare i parenti della Contessa mettendo in circolazione le lettere che ha ricevuto dalla donna e di rendere pubblica la sua relazione, a meno che la figlia non lasci Montesilveo e si unisca a lui. La povera madre riesce col coraggio della disperazione ad impadronirsi delle carte compromettenti, ponendo il Conte di Castelnuovo nella necessità di finirla con la sua vita, nata e cresciuta alla luce dell'infamia.»
(«La Vita Cinematografica», Torino, n. 9, 15 maggio 1913)

dalla critica:

«There are some exceedingly powerful passages in the drama.»
«The Bioscope», June 19,1913.

nota:

La censura impose l'eliminazione di un bacio appassionato tra la contessa Della Spina e il conte di Castelnuovo.

Il film è anche noto con il titolo L'ultima carta.

L'ultimo convegno

r.: Giovanni Enrico Vidali - **int.** e **pers.**: Alberto A. Capozzi (Alberto), Maria Gandini (sua moglie), Tonino Giolino (loro figlio), Mario Guaita - Ausonia (Mario), Leo Ragusi - **p.**: Pasquali e C., Torino - **v.c.**: 2136 del 31.12.1913 - **lg.o.**: m. 785.

Alberto è un industriale manufatturiero, la cui moglie è piuttosto frivola: non ama il marito, ma lo rispetta; vi è poi Mario, il segretario di Alberto, innamorato della moglie del suo padrone, ma che, per non tradirne la fiducia, decide di andar via; prima di partire chiede alla donna un ultimo incontro.
Quando i due si appartano, un impiegato sottrae una somma di danaro; del furto verrà accusato il segretario, che è stato visto entrare in casa del padrone quando questi era assente. Mario viene arrestato in un'altra città, dove era andato a cercare un nuovo lavoro, e la circostanza aggrava la sua posizione, perché la polizia ritiene che egli invece sia fuggito dopo il furto. Mario non si discolpa per non compromettere la moglie di Alberto. Ma il vero ladro, colto da rimorso, rimette a posto il danaro.
Mario viene liberato e Alberto, che forse ha intuito qualcosa, sa perdonare la moglie e costei capisce finalmente di amarlo.

dalla critica:

«La solita avventura dell'amante scambiato per il ladro ha trovato ancora un autore cinematografico con questa film, il cui scopo avremmo compreso solo se avesse dato agio di offrire una parte di eccezione a quel mirabile attore che è il Capozzi. Invece questi non ha opportunità che nelle sole ultime scene di fare il suo stupendo gioco di fisionomia, a cui tanto s'interessa il pubblico.
Avere a disposizione un attore come il Capozzi, magnifico per la sua semplicità e per la sua naturalezza, e fargli fare quello che fanno tutti gli altri, è un lusso inutile per una casa editrice ed è anche una delusione per il pubblico.
La pellicola è ultimata con la nota buona cura della casa Pasquali. Quindi, inappuntabile *mise en scène* ed ottima fotografia.
In quanto agli attori, dopo aver notato lo stupendo contributo apportato dal Capozzi alla chiusa del dramma, da lui vivificata con eccellenti espedienti di vera arte, non ci resta che riconoscere il lodevole complesso generale degli interpreti. La signorina Gandini è assai carina, ma la sua fisionomia ha un solo aspetto interessante, quello del pianto. A volte, quand'ella sorride, non perde tale caratteristica lacrimosa, e ciò non le rende alcuna varietà d'interpretazione. Ottimi il Ragusi e degni di lode gli altri.»
«Film», Napoli, n. 20, 7 giugno 1914.

«Una bellissima commedia sociale molto egregiamente interpretata specialmente dal Capozzi e dalla Gandini; accurata la messa in scena, bella la fotografia.»
Corr. da Malta in «La Vita Cinematografica», Torino, n. 29, 7 agosto 1914.

L'ultimo raggio

p.: Milano Films, Milano - **v.c.**: 7000 del 10.2.1915 - **d.d.c.**: febbraio 1913 - **lg.o.**: mt 560.

frase di lancio in Gran Bretagna:

«A drama of human interest - costly and correct costumes, magnificent setting, realistic acting, unrivalled photographic quality.»

Uno è di troppo

r.: Eleuterio Rodolfi - **int.**: Eleuterio Rodolfi, Gigetta Morano (entrambi in doppio ruolo), Giuseppe De Riso - **int.**: S.A. Ambrosio, Torino - **v.c.**: 4684 del 15.10.1914 - **d.d.c.**: 4.4.1913 - **lg.o.**: m. 131/166.

Tristano e Allegro, due inseparabili gemelli, sono entrambi innamorati di Miss Gaiezza, ma questa non sa decidersi. E allora i due spasimanti tentano la sorte, giocando a carte. Allegro perde, ma Miss Gaiezza non è contenta della soluzione. Sarà l'inatteso arrivo di Dolores a risolvere il dilemma, perché Tristano se ne innamora immediatamente, mentre Allegro cade nelle braccia di Gaiezza.

L'uomo giallo

r.: Luigi Maggi - **f.**: Giovanni Vitrotti - **int.**: Luigi Maggi, Fernanda Negri-Pouget, Oreste Grandi, Mario Bonnard - **p.**: S.A. Ambrosio, Torino - **v.c.**: 7349 del 24.2.1914 - **d.d.c.**: aprile 1913 - **lg.o.**: m. 710.

Il pericolo giallo è senza dubbio uno dei più inquietanti problemi politici di questo secolo d'espansione. I figli del Sol Levante, piccoli, agguerriti, dopo essersi appropriati delle nostre armi e delle nostre arti, sognano di estendere il loro sguardo cupido verso il Pacifico, disputandolo ai Nord-Americani.
Yotono, tenente di vascello della Marina giapponese e addetto militare all'ambasciata di Washington, riceve dal suo governo l'ordine di impadronirsi, a qualunque costo, dei piani di sbarramento del canale di Panama, custoditi dal tenente Edgard Thompson.
Deciso a riuscire nell'impresa, Yotono ordina a sua moglie Naniva, le cui grazie non dispiacciono a Thompson, di concedersi all'ufficiale americano, per dargli modo, nel contempo, di mettere in atto il suo piano: infatti, mentre Thompson è con Naniva, Yotono si introduce in casa di Thompson, gli dà fuoco, poi, travestito da pompiere, nella confusione, trafuga i piani. La polizia s'accorge subito che l'incendio è doloso e quando, dopo una notte d'amore, Thompson torna a casa e s'accorge che i piani sono scomparsi, viene subito sospettato di tradimento.
Naniva, che s'è innamorata di Thompson, lo invita a venire da lei a riprendere i piani, ma

Yotono, accortosi che la moglie è cambiata, non è più il docile automa, ma una creatura ardente di passione, fugge con i piani, lasciando nel suo studio un enorme pitone.
Quando Thompson arriva, il rettile avvilupperà nelle sue spire i due amanti in un abbraccio mortale.
(dalla pubblicità dell'Ambrosio)

dalla critica:

«Bene, tutto bene. *Mise en scène*, viraggio ed episodi. Tutto ben fatto. Bella la scena dell'arrivo dei pompieri, alla quale ha concorso anche il pubblico torinese a gratis. Però, giacché avevano fatto trenta, perché non hanno fatto trent'uno, dandoci anche la visione d'un incendio proporzionato col concorso dei pompieri?
Anche l'interpretazione è buona da parte di tutti indistintamente: è ottima da parte della signora Negri-Pouget, una giapponese molto... europea. Già, si capisce, la bella signora si è sentita forse mancare il coraggio di deturpare lo splendore dei suoi magnifici occhi, alterando l'arco delle sopracciglie. E io dico che ha fatto bene; la visione è riuscita meno giapponese, ma in compenso è assai più bella. All'opposto del protagonista (il signor Oreste Grandi), un vero... uomo giallo... come dev'essere un bel giapponese e, come attore... distintissimo. Bel tipo anche l'ammiraglio; sempre in alta tenuta, con sciarpa e decorazioni, tanto nei ricevimenti quanto nel suo ufficio, come nel santuario degli avi.
Mi ricorda quel maresciallo di Francia che, per conservare sempre intatta la sua dignità di fronte a chicchessia, si fece sorprendere un giorno al bagno con il cappello piumato in testa ed il bastone da maresciallo in pugno. Forse l'ammiraglio giapponese è un emulo di quello.(...)
La Casa Ambrosio ha voluto darci un quadro d'ambiente; ma chi crede al cinematografo? Chi può credere che un marito getti la propria moglie tra le braccia di un amante per servire la patria?
E se ciò è possibile fra i gialli è anche possibile ch'essi facciano morire barbaramente gli infelici amanti, quando sono divenuti tali, per loro espressa volontà e per loro mezzo?
Sarà, al mondo se ne vedono tante... e ai cinematografi ancora di più.
A parte tutto, un bravo di cuore al signor Luigi Maggi che ha posto in iscena questo lavoro.»

A. Berton in «Il Maggese Cinematografico», Torino, n. 2, 10 maggio 1913.

«Il successo buono, ma il successo della film è dovuto all'interpretazione. Mario Bonnard come sempre attore corretto, elegante, seppe una volta di più confermare l'alto posto che occupa oggi nella cinematografia.
Oreste Grandi si distinse moltissimo per le sue doti (...). Bellissima fotografia.»

Metellio Felice (corr. da Torino) in «La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica», Napoli, n. 240, 8 maggio 1913.

«The controversy between Japan and the United States which is now engaging the attention of diplomatists lends an added interest to this striking story by the famous Italian producers, and should be capable of being well advertised.»

«Kinetradogram», London, n. 19, May 7, 1913.

Il film è anche noto con il titolo Razza gialla.

L'uomo misterioso

s.: Alberto Cinquini - **int.** e **pers.**: Augusto Mastripietri (il barone Wolff/l'uomo misterioso), Lea Giunchi (Ester), Giovanni Gizzi - **p.**: Cines, Roma - **v.c.**: 4488 del 22.9.14 - **d.d.c.**: 5.5.1913 - **lg.o.**: m. 765 (due atti).

Il miliardario Mr. Smith, un negoziante, mentre sta recandosi in banca per depositare una grossa somma, resta con l'automobile in panne ed è avvicinato da un vecchio signore molto distinto, che lo deruba: è il malvivente che si firma "l'uomo misterioso" e che ritroviamo in una stazione climatica in cerca di altre vittime. Tra i villeggianti c'è anche il barone Wolff, accompagnato da Ester, la figlia adottiva, che all'insaputa del padrino se la intende con un giovanotto, Robert, detective dilettante. Quando in paese l'uomo misterioso mette a segno i suoi colpi (ricatta il conte Dessel, che indignato con tutta la famiglia abbandona l'albergo; e uccide un altro riccone che non ha voluto cedere alle sue minacce), Robert si offre di collaborare con la polizia per smascherare il bandito e lavora su due lettere dell'"uomo misterioso", scritte con una macchina difettosa. Il barone intanto ingiunge a Robert di star lontano dalla figlioccia e fa scrivere a Ester una lettera di congedo, grazie alla quale Robert scopre che il malfattore è proprio il barone. L'uomo misterioso viene così arrestato e Robert può consolare col suo affetto la ragazza che ama.

dalla critica:

«(...) The story smacks of the Sherlock Holmes type, and the mystery is well preserved from unraveling until the final scene. The detective impresses one as being a very pompous and self-important fellow whose work, except in the setting of the trap for the wrong door near the close, does not entitle him to any particular consideration. (...) The production can boast of several fine interiors which bear all the marks of skillful and artistic stage direction. The exterior views have also been well chosen. It seems to me that the director could have succeeded in telling this story with greater clearness. In a detective story there is more or less complexity, to relieve which various artifices and devices must be employed. A well placed subtitle often carries the story where the pictures fail. The great danger in the production of such plots lies in the tendency of the director to omit placing himself in the position of the spectator, who knows nothing about the story or plot. (...)
As the mysterious man of the story, Mr. Maestro [Mastripietri] gives convincing proof, if that were now necessary, of his resourcefulness and strenght in heavy character parts. (...) While not massive, he is a man of fine physique and build. To have succeeded so well in the part of 'Chilo' [in *Quo vadis?*] shows him to be a master in 'make-up' and simulation. Miss Giunchi as Helen Mortimer is an adorable little creature, and her physical charms sway one still more strongly than in the part of 'Lygia' [in *Quo vadis?*].»
James S. McQuade in «The Moving Picture World», New York, August 30, 1913.

frasi di lancio negli Stati Uniti:

«An unusually strong, prettily told Kleine-Cines feature. One of those delightful mystery tales for which the House of Cines is Famous. You do not know until the last scene who is 'The

Mysterious Man' - and then to your amazement he proves the Father of the Girl the Detective Expects to Marry.»

In Gran Bretagna: «Thrilling Modern Detective Drama, on novel and interesting lines.»

nota:

Negli Stati Uniti «The Moving Picture World» dedicò al film la foto di copertina (il 6 settembre).

L'uomo tragico

r.: Gero Zambuto - **int.** e **pers.**: Gero Zambuto (Rigo Sobieschi), Antonietta Calderari (Nelly), Giuseppe De Witten (il barone Schultz) - **p.**: Aquila Films, Torino - **v.c.**: 144 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: maggio 1913 - **lg.o.**: m. 1015/1100.

Rigo Sobieschi è un violinista zingaro di gran talento: suona in casa dei ricchi ed è un beniamino delle feste. A casa del barone Schultz, il suo fascino gitano ha colpito Nelly, la figlia del barone. Ma Rigo è anche un dissoluto, perennemente indebitato e pronto anche ad azioni disoneste. Trovandosi stavolta in una situazione ancor più disastrosa, ritiene che una soluzione potrebbe essere lo sposare Nelly, cui si è accorto non essere indifferente.
Le dà un appuntamento notturno, ma scoperto da Schultz, viene scacciato. Nelly, ormai completamente soggiogata dal malioso violinista, fugge di casa per seguirlo. Per un po' vivono insieme, ma ben presto l'unione tra Nelly e Rigo s'incrina: il padre l'ha diseredata, i soldi che lo zingaro vedeva già suoi, son rimasti solo una illusione. E allora costringe Nelly a degradarsi, ad appoggiarlo nelle sue azioni criminose. Un giorno, Nelly viene scoperta a barare al gioco ed è aggredita; Rigo interviene in difesa e il giocatore lo sfida a duello, ferendolo a un braccio. Non potrà più suonare il violino. E allora Rigo tenta l'ultima infamia: servirsi di Nelly per ricattare il padre. Ma come colpito da folgore, l'uomo tragico scompare in un incendio da lui stesso provocato. Nelly e il vecchio padre confondono nell'abbraccio supremo lo spasimo delle loro anime.
(da un programma di sala)

dalla critica:

«Siamo troppo entusiasti dell'arte che modestamente rappresentiamo per non essere orgogliosi del trionfo delle marche nazionali. Un po' di campanilismo, signori miei, lo proviamo tutti, ma ciò non di meno è con l'occhio dell'osservatore sereno che noi giudichiamo l'ascesa della Casa Aquila. I lavori eccellenti si susseguono con impressionante rapidità, ed in essi ci è dato constatare la persistente volontà di migliorare lo studio del dettaglio.
(...) Lo spunto che ispirò quest'azione cinematografica non ha certo pregi speciali di origi-

nalità, senonché la condotta delle varie drammatiche situazioni ha il pregio di rendere interessanti quegli stessi momenti che, già incontrati in parecchie altre films, diversamente avrebbero uno scarso valore comunicativo. (...)
Il titolo, *Uomo tragico*, ci avrebbe indotti ad intuire una lotta sorda di vari sentimenti eterogenei raggruppati nel medesimo individuo, la quale avrebbe condotto, come epilogo, ad una vasta concezione artistica. Qui invece, nulla di tutto ciò: quest'*Uomo tragico* altro non è che un volgare malfattore.
Il soggetto, dunque, si regge su delle basi o non vere o, per lo meno, incomplete. Eppure questa film piacque ad un numeroso e colto pubblico e piacerà certamente ovunque essa verrà proiettata.
Quali sono i coefficienti di successo? L'esecuzione in prima linea. (...) Nel suo intuito di artista studiosissimo, Gero Zambuto deve aver *vista* la parte quale veramente doveva essere e, sovente, benché paralizzato dalle esigenze dell'azione, noi vediamo la creazione dell'anima dell'avventuriero traviato, quale precisamente la intendevamo. E, cessati questi intermittenti momenti interpretativi, ci troviamo però sempre di fronte ad un attore valorosissimo che colla sua arte riesce a trarre dal facile gorgo dell'indifferenza i critici momenti di questo discutibile soggetto.
Pregi di Gero Zambuto sono la naturalezza e la semplicità: di esse sole egli si serve per convincere il pubblico e strappare l'unanime approvazione. Degna compagna gli fu la Calderari, benché tenda a ripetersi.
Secondo coefficiente di successo fu poi la messa in scena buona sempre e in taluni quadri meravigliosa. Eccellente la fotografia.»
«Eco Film», Torino, n. 3, maggio 1913.

«Anche con questo *Uomo tragico*, l'Aquila Films mostra non avere saputo ritrarre i piedi dalle vecchie impronte.
(...) E tra l'avvicendarsi di tante brutture passa un carattere sbiadito di una donna che ci è sembrata assai poco convinta della sua parte.
Ripeto e torno a ripetere: virtuosità d'artisti vanamente sprecata.»
«Il Maggese Cinematografico», Torino, n. 5, 25 giugno 1913.

«Sorvolando sul soggetto che riteniamo alquanto massiccio noteremo come abbia avuto nell'interpretazione unico elemento di successo.
Noi che già conoscevamo Gero Zambuto, come distintissimo attore drammatico, siamo lieti di averlo visto vittorioso nell'arte cinematografica ch'egli affrontava per la prima volta. (...)»
Il rondone in «La Vita Cinematografica», Torino, n. 10, 30 maggio 1913.

Vampe di gelosia

r.: Roberto Danesi - **a.r.**: Nino Oxilia - **f.**: Lorenzo Romagnoli - **int.**: Maria Jacobini, Dillo Lombardi, Fernando Fiori, Totò Majorana - **p.**: Savoia Film, Torino - **v.c.**: 625 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: gennaio 1913 - **lg.o.**: m. 780.

Vampe di gelosia

Un ricco commerciante che stagionalmente si occupa anche di mandare avanti la fattoria appartenente a un duca, è un giorno attratto dalla bellezza di una zingara, appartenente a una carovana di passaggio, e diventa il suo amante e protettore. La moglie del commerciante, Bianca, si accorge dell'accaduto e tende un agguato alla zingara, che, per sfuggirle, cade da un dirupo proprio davanti al duca che sta recandosi alla fattoria. Il duca aiuta la donna e Bianca corre allora ad avvertire il marito che la sua amante si intrattiene con il duca. Infuriato, il commerciante aggredisce il duca e la zingara, li tramortisce, li chiude in una grotta e, acceso un fuoco, cerca di farli morire asfissiati. I due però si salvano e riescono a raggiungere la fattoria, dove chiariscono l'equivoco con il commerciante. Questi si scusa e la zingara, grazie al duca, ottiene la libertà e la felicità.

dalla critica:

«(...) Il primo febbraio vi fu un dramma abbastanza noioso, ma che in complesso meritava d'essere ammirato, quale *Vampe di gelosia* della Savoia FIlm.»

Ciro Boccia (corr. da Torre Annunziata) in «L'Illustrazione Cinematografica», Milano, n. 4, 20/25 febbraio 1913.

nota:

Secondo notizie d'epoca, il film venne girato fra le cascate dell'Isola Farnese.
Per motivi non accertati, al film venne revocato il nulla osta di circolazione della P.S. nel gennaio del 1915.

La vampira indiana

r.: Roberto Roberti - **int.**: Antonietta Calderari, Federico Elvezi, Giovanni Pezzinga, Bice Waleran, Roberto Roberti, Angelina Solari, sig. Greco - **p.**: Aquila Films, Torino - **v.c.**: 2061 del 22.12.1913 - **d.d.c.**: 24 dicembre 1913 - **lg.o.**: m. 1200 (quattro parti).

Una indiana, per aiutare i fratelli, ammazza un uomo e fa accusare e condannare un innocente. Ma la figlia di quest'ultimo, spiando l'indiana che è diventata proprietaria del palazzo, riesce a far riconoscere l'innocenza del padre.

dalla critica:

«Come esecuzione, non vi sono appunti di grande rilievo da fare. È buona ed efficace in tutti. Decorosa assai la *mise en scène*, belle le fotografie. Il soggetto come condotta può essere accettato anche nella sua grande inverosimiglianza. Ammettiamo pure che una

La vampira indiana (una scena)

donna indiana commetta dei crimini per beneficare i suoi fratelli, ma che faccia tutto da sé è un po' troppo! Ed ha molto da fare e cose le più svariate e difficili. Non neghiamo però che ha della grande abilità. Entra ed esce nei palazzi e fa il comodo suo senza trovare alcuno che le sbarri il passo. Ammazza, telefona e fa condannare in sua vece un povero innocente.
Per buona sorte veglia - dice il manifestino - la figlia dell'uomo ingiustamente accusato: si propone di ridonare l'onore e la libertà al padre suo e vi riesce entrando nel palazzo ormai divenuto dell'indiana, non già con un pretesto o in qualità di cameriera, ma inerpicandosi per luoghi selvaggi, scavalcando muri, entrando da per tutto e pedinando l'indiana. Tutto questo senza essere mai scorta.
Inezie! Errori, che hanno anzi un valore positivo poiché, inverosimile o no, tengono sospeso il pubblico e lo interessano.
Per incanto è così.»

A. Berton in «Il Maggese Cinematografico», Torino, n. 1, 10 gennaio 1914.

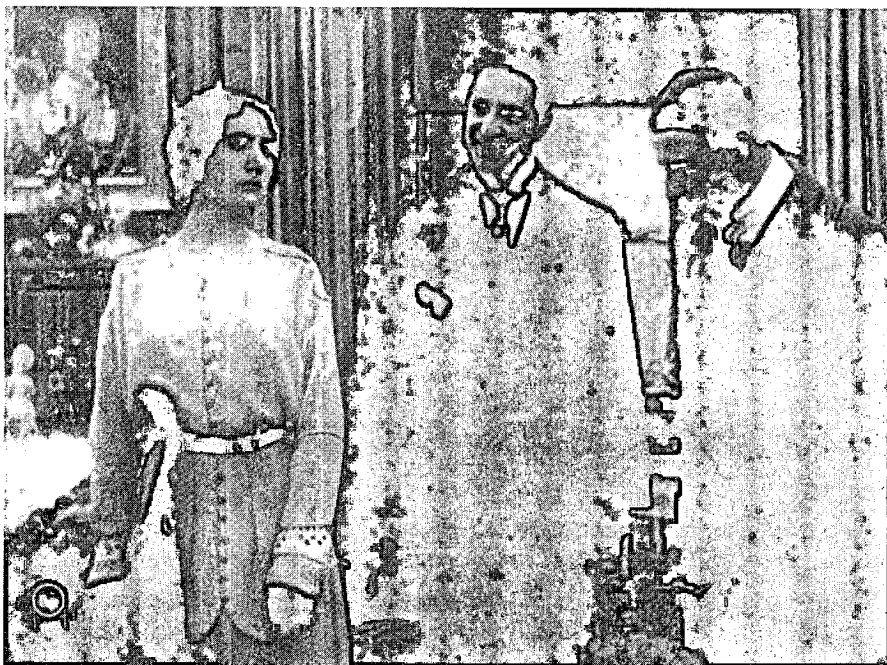
«Il lavoro svolge un argomento che continua ad avere attinenza con le produzioni solite di questa Casa, e non ci fermeremo quindi a parlarne in merito, avendo già ampiamente illustrato le nostre vedute, ed esposto chiaramente il nostro parere.
Non possiamo mancare di constatare però che questa film ha ottenuto abbastanza buon successo all'elegante cinema Meridiana, anzi è stata oggetto di ammirazione per la grandiosa messa in scena, la quale alcune volte sorprende anche coloro che sono addentro ai segreti dell'arte editoriale.
Siamo certi che questa Casa potrebbe fare concorrenza alle nostre migliori per la sua speciale messa in scena, e saremmo proprio lieti se l'avv. Pugliese ci offrisse anche una serie di pellicole istruttive.
L'elemento artistico ha lavorato in questo dramma con molta proprietà, e non vogliamo quindi mancare dal porgere anche a costoro i nostri rallegramenti.
Non facciamo nomi perché tutti hanno lavorato bene e ci spiacerebbe omettere per errore la personalità di alcuno.»

«L'Araldo della Cinematografia», Torino, n. 18, 31 dicembre 1913.

«Il film è vecchio. Bella e giusta la recitazione dei principali interpreti, ben dirette le masse, strani e di molto buon gusto gli interni, belli gli esterni. Fotografia discreta.
In complesso, il film è stato ben accolto ed ha avuto buon successo di cassetta.»

G. De Teramos (corr. da Choggia) in «Il Diogene», Roma, n. 6, 9 febbraio 1921.

Il veleno delle parole

r.: Baldassarre Negroni - **int.** e **pers.**: Francesca Bertini (Luciana Valdi), Alberto Collo (Alberto), Augusto Mastripietri (Giovanni Valdi), Carlo Simoneschi (avv. Carlo Rizzi) - **p.**: Celio Film, Roma - **v.c.**: 695 nel 1.12.1913 - **d.d.c.**: luglio 1913 - **lg.o.**: m. 642.

Il veleno delle parole (Francesca Bertini, Carlo Simoneschi)

Rimasta sola col padre dopo la morte della mamma, Luciana Valdi s'era fatta nel cugino Alberto il proprio compagno di gioco prima, poi di cavalier servente quando era divenuta una signorina. Questa consuetudine aveva fatto sì che il mondo nel quale vivevano li aveva fatti probabili sposi, senza che loro nemmeno una volta si fossero parlati d'amore. Un grave motivo allontana Alberto da Luciana, la quale, qualche tempo dopo, accoglie come un destino la domanda di matrimonio dell'avv. Rizzi e ne diventa la moglie. A Rizzi vecchio amico d'infanzia, si rivolge Alberto, chiedendogli se può ospitarlo al suo ritorno. Quando Alberto arriva, scopre che Luciana s'è sposata proprio con Rizzi. Il fatto che i tre partecipino alla vita del gran mondo solleva poco a poco qualche chiacchiera prima benevola, poi maligna, infine atrocemente cruda. Alberto comprende quest'atmosfera di disagio e decide di partire. Con una lettera si congeda da Carlo, ma questa lettera mal compresa porterà alla catastrofe.
Così ancora una volta, il turbine sollevato dalla cortese e subdola arte di salotto, dal gaio e mortifero cinguettar di dame, avrà colpito senza pietà, avrà spezzato tre anime, come un fanciullo viziato spezza il proprio balocco.
(dal volantino distribuito dalla Celio)

dalla critica:

«Questo dramma, convincente e logicamente svolto, va ad aggiungersi alla collana dei precedenti, accolti dal pubblico col massimo favore.
L'esecuzione artistica è ammirevole: la Bertini, idealmente bella, brava, bravissima; il Collo, altrettanto bravo; il Simoneschi - che si mantenne in linea per quasi tutto il lavoro - mi pare non abbia reso in finale con la dovuto efficacia.
Messa in scena di effetto, ricchissima; assai accurata la fotografia.»
Il rondone in «La Vita Cinematografica», Torino, n. 15, 15 agosto 1913.

«Uno dei soliti drammi di amore contrastato; ma discretamente piacevole e riproducente al naturale la vita pettegola del salotto moderno.
Ha la buona qualità di procedere con naturalezza e non attrista né impressiona esageratamente; cerca solo di piacere e vi riesce bene.
Gli ambienti sono ben scelti, le sceneggiature belle, tranne qualcuna; gli attori sono encomiabili e discreta è la fotografia.»
«L'Araldo della Cinematografia», Torino, n. 4, 26 maggio 1913.

«Nel *Veleno delle parole* ho trovato (...) un soggetto di vita vera e reale e me ne compiaccio con l'autore (...). La Bertini ormai si è classificata fra le migliori artiste, ha interpretato la sua parte con vera perizia scenica, e con passione (...). Buonissima la messa in scena, superbi i punti scelti. Fotografia nitida e ben sviluppata con effetti di luce sorprendenti.»
G. Guerzoni in «La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica», Napoli, n. 248, 20 agosto 1913.

Il velo d'Iside

r.: Nino Oxilia - **f.**: Lorenzo Romagnoli - **int.** e **pers.**: Maria Jacobini (Maria), Dillo Lombardi, Alberto Nepoti (Alberto), Armanda Bonino, Mario Mariani - **p.**: Savoia Film, Torino - **v.c.**: 538 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: luglio 1913 - **lg.o.**: m. 690/710.

Una bella e spensierata ragazza, Maria, ha oscure predizioni da una zingara che un giorno le legge la mano. Maria è chiesta in sposa da Kriton, un uomo tornato ricco da paesi lontani, ma ella ama invece il suo fidanzato, Alberto. Quest'ultimo ha un padre indegno, dedito al gioco e ai vizi, che si impadronisce di una grossa somma di denaro affidata al figlio, contando che egli non lo denunci. Sconvolto e incerto sul da farsi, Alberto va in una casa da gioco, dove perde il denaro che gli è rimasto e anche l'onore, perché è scoperto a barare. Kriton, che ha assistito all'episodio, ne informa a sua volta Maria e provoca uno scontro con Alberto, senza accettare di battersi con lui. Maria rimane però dalla parte del fidanzato. Alberto le dà un appuntamento per la sera: ma al posto suo ella trova solo un biglietto di addio, Alberto si è gettato nel lago. Alcuni pescatori ne portano il corpo a riva. Le infauste predizioni della zingara si sono avverate. Maria smarrisce la ragione: e la sera sembra sentire dal lago la voce del fidanzato che la invoca, che le chiede di vendicarlo. Kriton le è accanto per consolarla: all'improvviso lei lo colpisce due volte con uno spillone e poi si avvia nel lago per raggiungere il suo amore.
(«Rivista Eclair», Milano, 1 luglio 1913)

dalla critica:

«*Fatality and Mystery* is a tragic love story full of heartbreak made real by poignantly simple acting and softenend by beauty of set and background which the camera has captured in lovely pictures. It is a triangle story with the father of the accepted lover as the one who primarily opens the door to destruction.»
Hanford C. Judson in «The Moving Picture World», New York, January 31, 1914.

«A stirring and powerful film story, distinguished by excellent photography and an artistic setting.
It is full of passion and pathos and includes some dramatic episodes.»
«The Bioscope», London, August 14, 1913.

frasi di lancio:

«Grande dramma di Passione e di Mistero, ove il velo dell'ignoto avvolge come di una fatalità tragica tutta l'azione. Protagonista la bellissima Maria Jacobini».

In Gran Bretagna: «A heart trembler - A film you cannot miss - Strong Drama with Magnificent Finish.»

Il film è conosciuto anche con il titolo Fatalità e mistero.

La vendetta del contrabbandiere

p.: Cines, Roma - **d.d.c.**: 3.3.1913 - **lg.o.**: m. 360.

«Messo in libertà dopo aver scontato una pena detentiva, Pietro, ritenuto un criminale incallito, torna a casa e vi trova la moglie disperata: il loro piccino è gravemente malato e la donna non ha il denaro necessario per le medicine, né Pietro ne ha.
L'ex forzato si mette in cerca di lavoro, ma un ufficiale di polizia lo ferma e mentre sta per riportarlo al comando per accertamenti, Pietro lo assale; dopo breve lotta, lo sopraffà e lo lega alla rotaia del treno, dopo averlo alleggerito del portafogli, col cui danaro corre a comperare le medicine per il figlio. Poi scappa, dandosi alla macchia, ma ha cura di dire alla moglie di restituire al poliziotto il danaro rimasto. Quando questi, liberatosi dai legacci, si reca alla misera capanna di Pietro, alla vista della donna china sul figlio malato, comprende e perdona.»
(«The Moving Picture World», New York, April 12, 1913)

La vendetta del giusto

r.: Henri Etiévant - **int.** e **pers.**: Pina Fabbri (signora Kent), Livio Pavanelli (Mario), Thea Sandten (signora Donor) - **p.**: Milano Films, Milano - **v.c.**: 1575 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: novembre 1913 - **lg.o.**: m. 1360 (un prologo e tre parti).

«James Donor ed il suo amico, il banchiere Mario, sono in vacanza sul lago di Como: qui conoscono una fioraia ed entrambi la corteggiano, ma lei preferisce Donor, che la sposerà, dopo averle dato in dote un'assicurazione pagabile al sopravvissuto dei due.
Qualche tempo dopo, Donor ha bisogno di una forte somma e la chiede a Mario, che gli rilascia uno chéque. Ammesso nell'intimità della coppia, Mario, che è sempre invaghito della moglie di Donor, una notte che questi è assente, tenta di possederla. Donor torna improvvisamente, spara e uccide, per fatalità, la moglie. Poiché egli non rivela il motivo, né il possesso del danaro avuto da Mario, si crede abbia ucciso la moglie per riscattare l'assicurazione. L'inflessibile giudice Kent lo condanna a morte.
A favore di Donor si crea un movimento di innocentisti, alla cui testa è la moglie del giudice, la quale, per avvalorare la tesi che Donor non è colpevole, decide, con l'aiuto delle sue amiche, di mettere suo marito nelle stesse condizioni di Donor. L'uomo scelto è Mario, di cui la signora Kent si innamora.
Intanto, Donor, graziato, esce dal carcere: si reca da Mario al quale restituisce lo chéque non utilizzato e sta per vendicarsi di Mario, quando la signora Kent gli chiede di graziarlo. Donor accetta, a patto che essa ritorni al marito. La signora Kent ritorna al suo focolare. L'indomani Mario si suicida.»
(«La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica», Napoli, n. 255, 25 ottobre 1913)

dalla critica:

«Dell'argomento di questo film non vale davvero la spesa di intrattenerci a lungo. A James Donor glie ne capitano di tutti i colori (...). Siamo in pieno romanzo d'appendice e d'antica maniera.
Sciupato davvero il valore drammatico degli interpreti, sui quali sovrasta la bravissima Pina Fabbri.»

E. Bersten in «Il Maggese Cinematografico», Torino, n. 3, 10 febbraio 1914.

La vendetta di Armanda

r.: Archita Valente - **int.** e **pers.**: Armanda Bonino (Armanda), Azucena Della Porta (Azucena Mazzan), Ettore Mazzanti (conte Mazzan) - **p.**: Savoia Film, Torino - **v.c.**: 1135 dell'1.12.1013 - **d.d.c.**: settembre 1913 - **lg.o.**: m. 647.

«Rimasta orfana, Armanda viene accolta in casa del poeta Valente, il quale la educa, la riveste e in breve ne fa una signorina bella ed elegante. Ma Armanda, che s'è innamorata del poeta, quando s'accorge che questi ama la contessa Azucena Mazzan, ne informa il marito, uomo brutale e spietato, la cui vendetta è atroce: sorpresi i due a colloquio in una torre, ne chiude gli accessi e poi vi dà fuoco. Valente e Azucena sono costretti a gettarsi in mare per salvarsi; mentre Valente raggiunge la riva, la donna viene trascinata dalla corrente verso un altro luogo, ove viene salvata da alcuni pescatori. Tutti la credono morta; la donna, invece, preferisce per un po' restare laggiù, lontana dal mondo.
Un giorno riappare come uno spettro dinnanzi al marito, chiedendogli di restituirle la libertà

La vendetta di Armanda (Ettore Mazzanti, Armanda Bonino)

ed i suoi averi. Mazzan finge di aderire, poi la segue, scopre il suo rifugio e quando torna a casa prepara una bomba per eliminare la moglie.
Armanda, nel frattempo divenuta l'amante di Mazzan, ha orrore di quanto ha scatenato, e decide di avvelenarsi: ma è il conte a bere la pozione e a morirne. Ora si tratta di salvare Azucena. Armanda corre da Valente, che porta via con sé Azucena un attimo prima dello scoppio. Nella gioia di ritrovarsi, i due dimenticano le traversie passate e Armanda che è fuggita lontano... verso la morte.»
(«Film-Revue», Paris, n. 40, 12 septembre 1913)

Il film è anche noto con il titolo La vendetta di Armandina.

La verità innanzi a tutto

r.: Ernesto Vaser - **s.**: Ernesto Vaser - **int.** e **pers.**: Ernesto Vaser (Fringuelli), Ada Marangoni (sua moglie) - **p.**: Itala Film, Torino - **d.d.c.**: gennaio 1913 - **lg.o.**: m. 153.

«Fringuelli, a passeggio per il parco, spia una coppia che sta facendo l'amore e vede anche un innamorato geloso che se la prende con la sua donna. La situazione appare agli occhi di Fringuelli così ridicola che egli scoppia in una risata talmente sonora che l'altro se ne accorge: i due si scambiano i biglietti da visita e si mettono d'accordo per un duello. Cercando di evitare la tensione, Fringuelli va a far visita al suo avversario, ma i suoi maldestri tentativi di sottrarsi alla prova d'onore riescono solo a far infuriare maggiormente l'altro, che lo scaraventa fuori dell'appartamento, lanciandogli anche dietro vari oggetti. Portato al commissariato per la gazzarra, Fringuelli cerca di raccontare quel che è capitato, ma non riesce a farsi comprendere: qualsiasi cosa dica, c'è qualcuno che ha da obbiettare. Nonostante tutti i suoi sforzi la sua testimonianza lo fa finire in prigione. Dopo cinque settimane in cella, Fringuelli viene messo in libertà e, tornato a casa, scopre che la moglie nel frattempo ha trovato modo di consolarsi con un vicino. Ma le sue recenti esperienze gli hanno messo addosso tanta fifa che egli gira le spalle agli amanti, se ne va, e, giunto in piazza, improvvisa un comizio, gridando a tutti gli allibiti presenti che lui non sa niente, non ha visto niente.»
(«The Bioscope», London, January 1913)

Verso l'amore

r.: Ubaldo Pittei - **int.** e **pers.**: Virginia Delfini Campi (signora Raffo), Olga Benetti (Flora), Carlo Benetti (Carlo), Bianca Lorenzoni (Josette), Ubaldo Pittei (Aldo Raffo) - **p.**: Latium Film, Roma - **v.c.**: 1195 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: luglio 1913 - **lg.o.**: m. 800.

La giovane Flora si innamora del cugino Carlo e ben presto vengono celebrate le nozze, con la benedizione della madre di Carlo, che vede nella nipote un'ottima moglie per il suo figlio un po' scapestrato.
Qualche anno dopo, Carlo diventa un avvocato di successo e conosce una giovane e attraente signora, Josette de Villeneuve, se ne invaghisce e abbandona la moglie.
Richiamato a casa perché la madre è in fin di vita, Carlo si rende conto della fatuità della propria esistenza e, abbandonata Josette, rientra in seno alla famiglia.
(«La Cinematografia Italiana ed Estera», Torino, n. 255, 27 agosto 1913)

La veste nuziale

p.: Latium Film, Roma - **v.c.**: 8574 nel 17.4.1915 - **d.d.c.**: marzo 1913 - **lg.o.**: m. 850 (due atti).

Il giovane pittore Gérard nello studio del suo maestro Morse conosce una giovanetta, Yvette, orfana venuta in città in cerca di lavoro, se ne innamora e le chiede di sposarlo. Yvette accetta

perché ricambia l'amore del pittore. Ma di quest'ultimo si è incapricciata la bellissima mondana Solange, ex modella che, col pretesto di farsi fare il ritratto, attira Gérard a casa sua e tenta di sedurlo; ma viene respinta. Solange giura di vendicarsi.
Come dono di nozze Gérard, che è povero, ha potuto regalare a Yvette solo una veste nuziale di seta bianca. Dopo il matrimonio, Gérard, ispirandosi a sua moglie, dipinge un bellissimo quadro e lo porta personalmente all'esposizione. Solange approfitta dell'assenza da casa del marito per condurre Yvette dal barone Léocourt, un suo antico spasimante che ella aveva respinto e che ora riprende a corteggiarla. Quando poi un telegramma annuncia il ritorno di Gérard, con una scusa fa cenare assieme il barone e Yvette, e va ad aspettare il ritorno del pittore a casa sua; il barone invita poi a casa sua Yvette, facendole credere che si tratti della casa di Solange; ma la donna, che ha indossato per la serata il vestito bianco da sposa, si rende conto del tranello, e, mentre fugge dalla casa del barone, cade da una scarpata rimanendo a terra esamine. Solange intanto accoglie Gérard e, per indurlo a cedere alle sue voglie, gli dice che Yvette è indegna del suo amore perché si trova col barone. Gérard non le crede; e dopo che Yvette, ritrovata svenuta da alcuni amici del pittore, è soccorsa e riportata a casa, scopre in una lettera tutta la verità: scaccia quindi Solange e corre fra le braccia della moglie invocando il suo perdono per aver sospettato di lei; ma la poveretta, dopo un lungo affettuosissimo sguardo all'uomo che ama, muore.
(dalla pubblicità della Latium in «La Cinematografia Italiana ed Estera», Torino, n. 147, 5 marzo 1913)

Il vestito nuovo di Bonifacio

r. e **s.**: Emilio Vardannes - **int.** e **pers.**: Emilio Vardannes (Bonifacio) - **p.**: Milano Films, Milano - **d.d.c.**: aprile 1913 - **lg.o.**: m. 95.

«Bonifacio avrebbe bisogno di un vestito nuovo, ma i soldi sono stretti nelle mani di moglie e suocera, che difficilmente li mollano. Dopo aver stracciato i vecchi abiti ed essersi presentato quasi nudo, la moglie gli dà il danaro necessario.
Pavoneggiandosi con l'abito nuovo, Bonifacio urta contro una scala, facendo cadere due imbianchini, i quali, per vendetta, gli danno varie mani di vernice sull'abito. E quando torna a casa, moglie e suocera lo ficcano di forza nella vasca da bagno, con tutto l'abito, sottoponendolo ad un lavaggio radicale.»
(«The Bioscope», London, June 5, 1913)

Il film è anche noto con il titolo Bonifacio e il vestito nuovo.

La Via Crucis di Florindo

r.: Natalino Guillaume - **int.** e **pers.**: Natalino Guillaume (Florindo) - **p.**: Milano Films, Milano - **v.c.**: 4867 del 20.10.1914 - **d.d.c.**: marzo 1913 - **lg.o.**: m. 81.

Il film è anche noto con il titolo La Via Crucis di Bonifacio.

Vigilia di Natale

r.: Baldassarre Negroni - **f.**: Giorgino Ricci - **int.**: Francesca Bertini, Alberto Collo, Carlo Simoneschi - **p.**: Celio Film, Roma - **v.c.**: 1819 del 13.12.1913 - **d.d.c.**: 24.12.1913 - **lg.o.**: m. 260/321.

È la vigilia di Natale: il conte e la contessa di Montesilva si recano in centro ad acquistare i giocattoli per il loro piccolo Marcello. Nel frattempo, il piccino che è al parco, s'allontana giocando col cerchio, mal sorvegliato dalla governante. Quando la donna lo chiama, non lo trova più. È disperata, ma più disperati sono i genitori quando vengono a sapere la notizia.
La polizia è allertata e poco dopo un commissario avverte che il bimbo, caduto e ferito ad un ginocchio, è stato raccolto da una buona donna, al quale il piccolo non ha saputo dire l'indirizzo.
I conti si recano subito a casa della salvatrice e la contessa, emozionata, invoca ad alta voce il nome del figlio. Ma la buona donna la ferma: "Dormono così bene, perché svegliarli?".
E infatti, Marcello dorme abbracciato stretto al figlio dell'operaia, due angioletti.
Il giorno dopo, alla festa, Marcello ospita non i soliti piccoli amici eleganti, ma Carlotto, da quel momento il suo miglior amico.
(dal volantino pubblicitario)

dalla critica:

«Eccoci alla vigilia di una grande e antica solennità considerata dai bambini e... direi quasi... maledetta dagli adulti.
Mentre in questo giorno i bimbi attendono ansiosi i doni... del divin Pargoletto, gli adulti sentono l'avvicinarsi del giorno della... mancia.
E sì, poiché al 24 dicembre, il macellaio, il barbiere, il postino di casa e d'ufficio, il portinaio, tutti insomma i nostri fornitori, si presentano a voi, col loro più bel sorriso, a farvi gli auguri di prammatica, auguri di cui si capisce già il significato.
E mentre voi sarete convinti di aver fatto una bella figura, per ringraziamento, fra di loro, vi daranno del miserabile per aver dato la vile moneta di uno scudo. Inoltre, lettere, cartoline illustrate, alle persone in cui siete in dovere di augurare Buon Natale. Vorrei ancora continuare, passando in rassegna tutte le incombenze di questo bel giorno, ma mi ricordo che è

del film della Casa Celio che io debbo trattare e non di... malinconie.
La vigilia di Natale, che in questi giorni abbiamo ammirata al Cinema Itala, è un lavoro di epoca, pieno di sentimento, bene interpretato dalla signora Bertini, dal sig. Collo e da due graziosi bambini. Buono anche per la messa in scena e fotografia.»

E. Bersten in «Il Maggese Cinematografico», Torino, n. 17, 25 dicembre 1913.

Villa abbandona il suo cane

int. e **pers.**: Villa (de l'Ambigu) - **p.**: Milano Films, Milano - **v.c.**: 1576 del 1.12.1913 **d.d.c.**: novembre 1913 - **lg.o.**: m. 125.

Villa istitutrice per amore

int. e **pers.**: Villa (de l'Ambigu) - **p.**: Milano Films, Milano - **v.c.**: 1865 del 13.12.1913 - **p.v.**: dicembre 1913 - **lg.o.**: m. 190.

nota:

Figura minore nella pleiade dei protagonisti delle «comiche finali», Villa, sociétaire *del Théatre de l'Ambigu di Parigi, aveva già interpretato diverse scene comiche per conto della Eclair, creando il personaggio di Charley (*Charley devient guerrier japonais, C. tape son oncle, C. veut placer son manuscript, C. et sa belle mère font mauvais ménage, C. a acheté un briquet automatique, C. reprend sa vie de garçon, C. prend ses vacances, *ecc.).*
Venuto in Italia, si esibì in un teatrino milanese nel giugno del 1913: fu qui che un dirigente della Milano Films lo notò e gli offrì di interpretare alcune comiche, come le soprariportate e qualche altra, passate poi sugli schermi completamente inavvertite.

I vinti

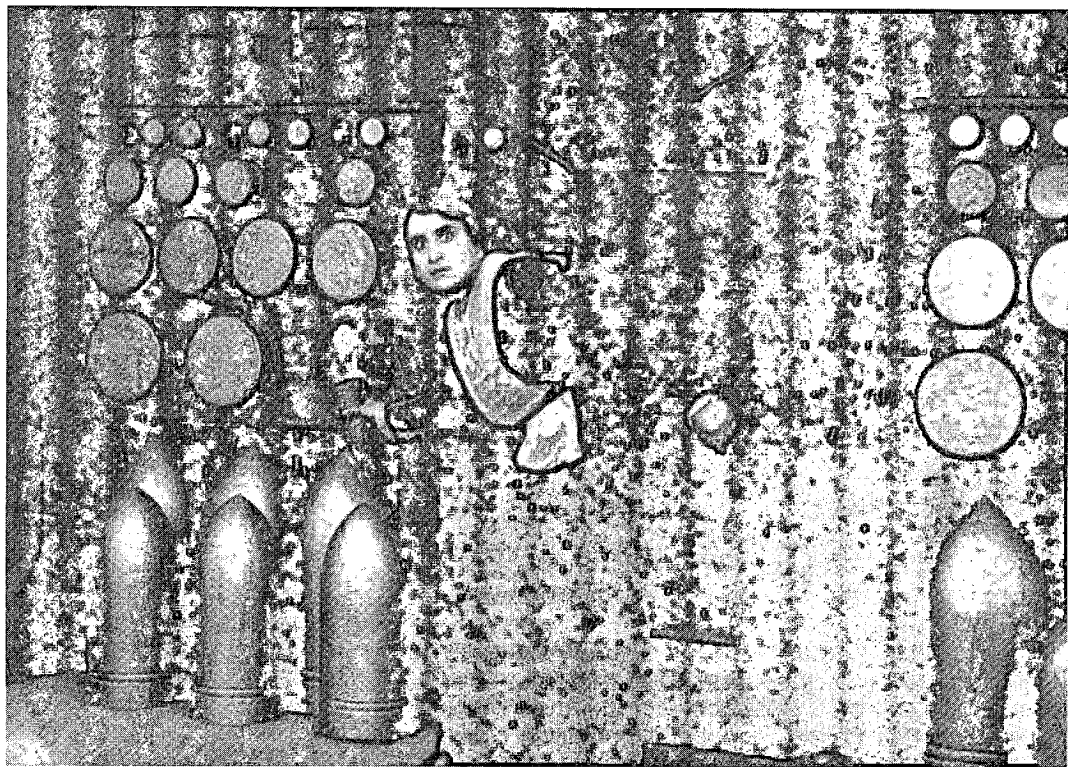
int.: Eugenia Tettoni, Pina Fabbri, Vittorio Tettoni - **p.**: Milano Films, Milano - **d.d.c.**: gennaio 1913 - **lg.o.**: m. 550.

Durante l'assedio di una città ungherese da parte del conquistatore Curdo, che ha il quartier generale in un castello, una pattuglia degli assedianti fa prigioniero il figlio di un ufficiale ungherese e della bella Agar. Curdo manda un messo per far sapere che toglierà l'assedio e libererà il ragazzo catturato solo se Agar si recherà al castello per passare la notte con lui.
Il marito di Agar si dispera, ma la coraggiosa donna accetta la sfida, si reca al castello e finge di voler concedersi a Curdo: gli propina però una pozione soporifera che lo fa addormentare; poi, con il figlio ritrovato e grazie a un braccialetto tolto a Curdo, che le serve da lasciapassare, riesce a tornare in città, dopo aver appiccato il fuoco al castello dell'oppressore.
(dalla pubblicità della Milano Films in «Arte y Cinematografia», Madrid, n. 58, 15 febrero 1913)

I vinti

Il violatore di blocco

r.: Attilio Fabbri - **int.** e **pers.**: Pina Fabbri (Niobe Sandaropulo), Paolo Cantinelli (James White), Attilio Fabbri (Attilio di Beaucourt) - **p.**: Milano Films, Milano - **d.d.c.**: 20.8.1913 - **lg.o.**: m. 826.

Al fine di impadronirsi del documento navale A/5631, la spia Gunter si serve di Niobe, una affascinante avventuriera, per sedurre il capitano White, custode degli incartamenti. La donna vi riesce facilmente, mentre Gunter fa ricadere i sospetti del furto sul conte Attilio di Beaucourt, il quale, pur assolto per non provata reità, sarà disprezzato da tutti, scacciato dal padre, mentre la madre gli muore di crepacuore.
Attilio diventa allora "il violatore di blocco", una specie di moderno corsaro che si dedica all'arrembaggio delle navi, invano braccato da tutte le marine dell'oceano. Un giorno cattura uno yacht su cui v'è Niobe, che s'innamora del "violatore" e si ripromette di restituirgli l'onere che gli è stato tolto. Sbarcata a Genova, apprende che White è stato nominato comandante della flotta che dovrà dare la caccia al "violatore", si imbarca sull'ammiraglia e la notte, introdottasi nella santabarbara, fa saltare in aria la nave, immolandosi assieme a White.
La figlia di White, Fanny, al quale il padre prima di imbarcarsi aveva lasciato una confessione che scagionava Attilio, si reca sul luogo della catastrofe per gettarvi un fiore; ma un incendio sulla sua imbarcazione la mette in pericolo. È il "violatore di blocco" a salvarla. Più tardi, i due si scambieranno una promessa d'amore.
(dalla brochure pubblicitaria)

Il violatore di blocco (Pina Fabbri)

Violino d'autore

p.: S.A. Ambrosio, Torino - **d.d.c.**: 19.5.1913 - **lg.o.**: m. 190.

«Il film è una divertente dimostrazione del marchingegno col quale un'avida coppietta, che ha truffato un povero mendicante, viene a sua volta messa nel sacco da qualcuno ancora più furbo.»
(«The Bioscope», London, June 5, 1913)

La vita coniugale di Kri Kri

int. e **pers.**: Raymond Frau (Kri Kri), Lea Giunchi (Lea) - **p.**: Cines, Roma - **v.c.**: 1695 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: dicembre 1913 - **lg.o.**: m. 169.

«Le delizie del matrimonio sono una pia illusione per il povero Kri Kri. La moglie si dimostra molto più energica di quanto poteva supporre e la conseguenza è che al primo scontro, il nostro eroe è lasciato tutta la notte all'addiaccio.»
(«The Bioscope», London, January 1, 1914)

Vita intima

p.: Psiche Films, Albano Laziale (Roma) - **d.d.c.**: marzo 1913 - **lg.o.**: m. 500.

Vita per vita

int. e **pers.**: Gustavo Serena (Alfredo Ubaldi), Achille Majeroni (il conte Nardi), Pier Camillo Tovagliari, Pina Aleotti Serena - **p.**: Cinegraph, Roma/Cines, Roma - **v.c.**: 140 del 1.12.1913 - **lg.o.**: m. 706.

Il conte Nardi salva il giovane Alfredo Ubaldi, che sta per gettarsi nelle acque fangose del fiume, travolto dalle spire del destino. Ma il salvatore impone al salvato un atroce patto: fra un anno dovrà di nuovo suicidarsi, ma nel frattempo vivrà da signore a fianco del conte, che ha contratto, a proprio favore, una fortissima assicurazione sulla vita dell'Ubaldi, che gli consentirà di superare le difficoltà in cui si trova e di sposare la ricchissima figlia del banchiere Astolfi, Lea. Però Alfredo, introdotto dal conte come suo cugino in casa della fidanzata, si innamora, ricambiato, della fanciulla e implora invano il conte di liberarlo dal contratto; decide allora di fuggire, dopo aver spiegato a Lea la sua situazione. Mentre attraversa il ponte, gli si fa però incontro il conte, ricordandogli l'impegno preso: i due lottano, e Alfredo finisce questa volta nel fiume. Miracolosamente salvato da alcuni pescatori, Alfredo trova rifugio in casa di Lea e del padre di lei e con il loro aiuto organizza una trappola per il suo carnefice: quando il conte si presenta all'assicurazione per riscuotere il premio, viene smascherato e arrestato.
(dalla pubblicità della Cinegraph in «La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica», Napoli, n. 248, 20 agosto 1913)

dalla critica:

«La Cinegraph, Casa che sorge ora e con criteri artistici basati su solide basi, pare che voglia dare lezioni di soggetti alle altre, che, pur di edire [sic] non badano alla scelta. Infatti abbiamo in questo lavoro un non so che di nuovo, di originale e dobbiamo confessarlo sinceramente, ciò ci fa molto piacere, perché vediamo con orgoglio crescere le buone film che sono vanto e onore dell'arte italiana. (...) La chiusura del dramma poteva riuscire migliore dal lato artistico, ma con i tempi che corrono si ha bisogno di scene di grande effetto, ciò che il pubblico richiede, viene quindi scusata la rapida soluzione. Riguardo all'esecuzione debbo dire che fu in maggior parte ottima. Non parlo del valoroso attore Gustavo Serena, il quale come sempre si comportò con quella ormai sicura perizia d'artista cinematografico che tanto lo distingue. Il Maieroni fu un Conte Nardi perfetto (...). Buona, accurata la messa in scena, chiara e nitida la fotografia. Insomma è un lavoro che di certo incontrerà tutto il favore del pubblico.»

G. Guerzoni in «La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica», Napoli, n. 248, 20 agosto 1913.

Vittoria o morte!

int. e **pers.**: Berta Nelson (Blanche) - **p.**: Itala Film, Torino - **v.c.**: 1472 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: ottobre 1913 - **lg.o.**: m. 1295.

Bernard, spia di una potenza straniera, si fa passare per il conte De Mora: riesce così ad avvicinare la giovane contessa Bianca Alberti, il cui padre custodisce importanti documenti segreti. Durante un appuntamento notturno con la ragazza, Bernard l'addormenta col cloroformio sulla porta di casa e riesce, forzando la cassaforte, a impadronirsi dei documenti. Riavutasi e resasi conto dell'accaduto, Bianca si mette all'inseguimento della spia, che si è intanto imbarcata sul piroscafo Orione. Bianca noleggia un aereo e, raggiunto il piroscafo, si lancia in mare e si fa raccogliere dalla nave; nonostante il travestimento di Bernard, lo riconosce e, individuata la sua cabina, vi entra per recuperare i documenti rubati; sorpresa dalla spia, viene da que-

sta abbandonata nella cabina, legata e imbavagliata, mentre un violento incendio distrugge il piroscafo. Riesce all'ultimo momento a salvarsi e, accolta nello yacht del giovane milionario Wilkinson, ottiene la sua collaborazione per proseguire la propria missione nella patria della spia. I due ingannano De Mora facendosi passare per marito e moglie; poi Bianca riesce a risvegliare l'interesse dell'uomo per lei, si fa accogliere nottetempo in casa sua e qui, dopo averlo addormentato con un sonnifero, si riprende i preziosi documenti, elude l'inseguimento in auto della polizia locale e raggiunge un altro aereo con il quale, assieme a Wilkinson, diventato il suo fidanzato, ritorna in patria e riconsegna i documenti, salvando così l'onore di suo padre.

dalla critica:

«Dopo una serie di magnifiche pellicole, abbiamo avuto alla Sala Edison *Vittoria o morte!* della Itala, la quale, invero, non è stata pari alla fama che l'aveva preceduta. Più che ad un'azione veramente drammatica, abbiamo assistito ad una successione di incidenti e di quadri staccati che ha deluso la molta gente accorsa allo spettacolo.
È doloroso per me constatare ciò, ma così faccio nella speranza che una Casa importante come la Itala Film e che ha saputo produrre diversi capolavori nel senso vero della parola, voglia continuare nella via da prima seguita.»
G.B. (corr. da Arezzo) in «La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica», Napoli, 7 febbraio 1914.

«Il nostro pubblico ha giudicato questo film inverosimile in tutto e per tutto. Siamo anche qui ai soliti inseguimenti in aereoplani, automobili, ecc. ecc. Tuttavia l'Itala s'è fatta perdonare alquanto per le splendide fotografie, per il meraviglioso "incendio a bordo" e per l'ottima esecuzione da parte degli interpreti principali.»
Aldo Marchetti (corr. da Pesaro) in «Il Maggese Cinematografico», Torino, n. 14, 30 luglio 1914.

Il voto

p.: S.A. Ambrosio, Torino - **v.c.**: 1278 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: settembre 1913 - **lg.o.**: m. 1278.

«Il colonnello Barton, fermatosi al villaggio di Doromy, viene informato che nel castello in rovina poco distante vi sono dei fantasmi: incredulo, si ferma per la notte fra i ruderi, sicuro di sfatare la leggenda. Ma l'indomani viene trovato fuori di senno. Il figlio Ezio, che è medico, decide di compiere un'indagine: travestito da pittore, si reca a Doromy e per vari giorni si aggira nel luogo; conosce Margherita, la figlia del sindaco presto nasce un idillio.
Un giorno che è nel bosco a far finta di dipingere, Ezio vede passare Margherita con fare circospetto: la segue e la vede entrare in una segreta del castello. Vi penetra anche lui e scopre i fantasmi: si tratta di una banda di falsari, il cui capo è il sindaco. Per allontanare gli importuni visitatori, indossano lenzuola bianche e utilizzano altre diavolerie per creare una atmosfera da incubo. Ezio viene scoperto e legato sotto il torchio delle monete, poi, prima di fuggire, i falsari minano il castello. Ma Margherita, all'ultimo momento, riesce a liberarlo e fuggire con lui. I

falsari vengono arrestati, il colonnello riacquista la ragione ed Ezio chiede alla donna di divenire sua moglie. Ma Margherita risponde di no: ha fatto un voto nel momento terribile e manterrà la sua promessa, scontando in un convento le colpe del padre.»
(dal bollettino delle novità Ambrosio, Torino, settembre 1913)

nota:

La censura impose la soppressione della scena in cui si vede il torchio scendere lentamente sul capo di Ezio.

La zia di Carlo

r.: Umberto Paradisi - **s.**: dalla commedia *Charley's Aunt* (1892) di Brandon Thomas - **int.** e **pers.**: Enrico Bracci (Bigorne), Mario Guaita Ausonia (Guidubaldo), Ubaldo Maria Del Colle (Carlo) - **p.**: Pasquali e C., Torino - **v.c.**: 11937 del 2.9.1916 - **d.d.c.**: gennaio 1913 - **lg.o.**: m. 600.

Carlo e Guidubaldo organizzano un trattenimento per festeggiare la loro laurea; in realtà, il loro vero scopo è quello di invitare Lauretta e Susanna, le ragazze del cuore che però hanno un tutore severissimo. Per convincere il cerbero, fanno sapere che alla festa sarà presente anche la zia di Carlo, una ricchissima americana, e spingono l'amico Bigorne a travestirsi da donna e a sostenere il finto ruolo della zia.
Bigorne riesce perfettamente nella sua parte: il tutore ne rimane conquistato e dopo aver dato il proprio consenso alle nozze delle sue pupille, stringe la falsa zia di una corte serrata. L'arrivo imprevisto della vera zia dall'America riesce alla fine a sciogliere gli intricati nodi della vicenda.

nota:

La fortunata commedia di Brandon Thomas era già stata portata sullo schermo dalla stessa Pasquali nel 1911.

La zia di Kri Kri

int. e **pers.**: Raymond Frau (Kri Kri), Lea Giunchi (Lea) - **p.**: Cines, Roma - **v.c.**: 268 del 1.12.193 - **d.d.c.**: 30.6.1913 - **lg.o.**: m. 92.

«La quiete di Kri Kri e Lea viene improvvisamente sconvolta dall'arrivo della zia di Kri Kri, un'attempata zitella, la quale per prima cosa vieta effusioni e coccole tra i due, costringendoli a stare sempre in casa con lei, ad ascoltare le sue prediche.
Non potendone proprio più, Kri Kri architetta uno dei suoi imprevedibili marchingegni: fa vestire Lea con un suo vestito che, essendo di taglia superiore, le nasconde la testa sotto la giacca, poi, attraverso una tenda fa apparire e scomparire la sua testa sull'abito di Lea, con una abilità tale che la zia ne rimane talmente spaventata da decidere di ripartirsene immediatamente.»
(«The Bioscope», London, July 10, 1913)

La zingara

int. e **pers.**: Matilde Di Marzio (Mada), Lea Giunchi (Lea) - **p.**: Cines, Roma - **v.c.**: 1399 del 1.12.1913 - **d.d.c.**: novembre 1913 - **lg.o.**: m. 778.

«Il conte e la contessa Marcelli sono felici: presto il loro figlio Mario sposerà la bella Lea, la ragazza che hanno adottato. Ma il matrimonio non avrà luogo, perché Mario, invaghitosi di Mada, una giovane e bella zingara, è fuggito con lei.
Sconfortati, i Marcelli e Lea si ritirano a vivere in campagna, mentre Mario, terminati i pochi soldi che aveva, viene abbandonato dalla capricciosa gitana. Per potersi procurare del danaro, il giovane si associa a una combriccola di malfattori per svaligiare una villa, che è poi quella in cui si sono trasferiti i suoi genitori. Durante la ruberia, che avviene mentre i Marcelli sono assenti, Lea riconosce tra i ladri Mario e sviene. Quando i Marcelli tornano e la trovano vicino alla cassaforte svaligiata, Lea, per salvare Mario, si lascia credere l'autrice del furto.
Sarà Mario che, con le lagrime agli occhi, confesserà la sua colpa, scagionando l'innocente Lea, che gli aprirà le braccia.»
(«Le Courrier Cinématographique», Paris, 15 novembre 1913)

dalla critica:

«Un soggetto morale anche ben interpretato, ma ricade anch'esso nel difetto del lungo metraggio, benché non possa dirsi propriamente noioso.
Il finale è molto bello e fa dimenticare la lungaggine di molte scene.»
«L'Araldo della Cinematografia», Torino, n. 13, 22 novembre 1913.

«A two-part photoplay embracing in its plot a romantic love story of intensity, considerably after the usual style of stories heretofore filmed of the nomads. It will prove of interest to the romantically inclined. It is well made and the acting is all that can be desired. There is not much that can be said of the theme, and the foolish lover of the gypsy girl carries no sympathy; rather pity for his shallowness. It is not a film version of the opera of the same caption.»
«The Moving Picture World», New York, April 4, 1914.

frase di lancio negli Stati Uniti:

«His love for the Wandering Gypsy Nearly Costs Him Wife and Fortune - A Remarkable, Powerful, Beautifully Photographed Story of Bohemia.»

Lo zio d'America

p.: Itala Film, Torino - **v.c.**: 1283 del 22.9.1913 - **d.d.c.**: ottobre 1913 - **lg.o.**: m. 300.

«Un giovanotto, da poco sposato, litiga con la moglie, che se ne va di casa. Quando riceve la notizia che uno zio sta per venire a trovarlo di ritorno dalla California, per portargli un regalo e conoscere la sua mogliettina, mette un annuncio per cercare qualcuna che si presti a fargli da moglie per un solo giorno; poi, non trovando di meglio, assume la portinaia: le mogli diventano tante che, quando arriva, lo zio pensa di essere alle prese con un Barbablù.»
(«The Bioscope», London, October 12, 1913, e dal visto di censura)

Zuma

r.: Baldassarre Negroni - **s.**: Augusto Genina - **int.** e **pers.**: Hesperia (Zuma), Ignazio Lupi (il conte Fossi), Leda Gys (la contessa Claudia Fossi), Augusto Mastripietri (Lucas), Pina Menichelli (la marchesa Luciana), Bruno Castellani (un atleta del circo) - **p.**: Cines, Roma - **v.c.**: 4219 del 19.9.1914 - **d.d.c.**: 14 aprile 1913 - **lg.o.**: m. 741/810.

Al villaggio di Colfiorito, ameno luogo di villeggiatura, arriva, per fare spettacolo, una carovana di nomadi, di cui fa parte una giovane sudanese, Zuma, che distribuisce il programma per le strade. Alla sera il tendone è gremito e sono presenti anche i conti Fossi. Dietro le quinte, Lucas, il capo-carovana, maltratta Zuma.
Nella notte, la giovane fugge e chiede aiuto al castello dei conti Fossi, che l'assumono come cameriera e liquidano Lucas, venuto a reclamarla, con una somma di denaro. La generosità della contessa Claudia conquista il cuore di Zuma. Un giorno che al castello è ospite la marchesa Luciana, donna frivola che civetta con il conte, Zuma, temendo per la felicità della padrona, minaccia di morte l'intrusa e la costringe ad andarsene. Di ritorno in città, Zuma trova in un baule un ritratto del padrone e lo porta in camera sua. Ogni sera lo contempla di nascosto, scoprendo in sé un sentimento fino ad allora ignoto: è innamorata. E anche il conte non è insensibile alla sua bellezza. Ma Zuma, piuttosto che tradire la fiducia della sua benefattrice, una sera che in casa dei conti Fassi si dà una festa, si esibisce in una danza esotica con un serpente, facendosi alla fine mordere dal pericoloso rettile. La riconoscenza della schiava sacrifica l'amore della donna.
(da una copia del film, e dalla pubblicità Cines in «La Vita Cinematografica», Torino, n. 7, 15 aprile 1913)

dalla critica:

«È una film eccezionale di bellezza e che riflette la riconoscenza di una, che, appunto per non esser ingrata, sacrifica con la morte il proprio amore.»

«La Cinematogrfia Italiana ed Estera», Torino, n. 149, 15 aprile 1913.

«L'emozionante azione drammatica dell'ottima Cines ottenne fra di noi un successo lusinghiero e non dubitiamo che la sua eco si ripercoterà ovunque. Da qualche tempo la Casa romana ci ha abituati ad una condotta nuova ed originale riuscendo nel lodevole scopo di conciliare gli intendimenti artistici colle esigenze del pubblico.
La bravissima signorina Hesperia incarnò egregiamente la deliziosa figura della protagonista rivelando una varietà di atteggiamenti che la fanno passare dal novero delle *buone promesse* a quello delle *arrivate*.
Splendida messa in scena e fotografia.»

G. Enio in «La Vita Cinematografica», Torino, n. 9 15 maggio 1913.

«There are several novel effects in the above picture, which immediately stamp it with an individuality, apart from the plot itself, which is an exciting and unsual one. There are several fine lighting effects which are bound to arrest attention. In the final scene (...), a succession of blended tints are utilised in much the same manner as is done on the stage, an effect which we do not recollect having been hit her to used.»

«The Talbot Tattler», London, November 26, 1913.

Zuma (Hesperia)

«For perfection of detail and general finish, I would recommend *Zuma, the Gipsy* as the finest of the Cines product, in this respect, that I have viewed since *Quo Vadis?* was introduced. (...) The director of *Zuma, the Gipsy* deserves his meed of praise just as worthily as did the producer of *Quo Vadis?* (...)
[The spectator] cannot rid himself of the feeling that he is living amid the scenes. Everything is so real, and the illusion is enhanced by the perfect settings and the objects peculiar to the surroundings. He is even introduced to the interior of a wagon that serves as a sleeping place at night, and by gazing curiously at the shadows, he discovers new sights and forms every fraction of a second.
The scenes soon change to those showing life in the villa of a nobleman and his family. Here the same praiseworthy painstaking as to detail is observable at all times. The interiors betray no signs of stage effects; everything points to a well ordered home, where cultured minds and good taste have left their imprints. (...)
I referred to the 'general finish' of the production. This was intended to include the acting of the principals in the cast. Miss Hesperia, a fascinating young lady, appears in the title role. She always forces one to acknowledge her as the central figure although surrounded by other eminent actors and actresses. (...) Miss Menichelli is especially deserving of mention for her fine portrayal of Luciana (...). There are several beautiful light effects in these films and the photography is excellent. Some of the scenes have been artistically lightened by tasteful toning.»
James S. McQuade in «The Moving Picture World», New York, October 18, 1913.

«The photography throughout the entire two reels is remarkably clear and sharp, and one is simply astounded at the clearness of the picture in certain scenes of great depth, for nothing is out of focus and yet it is clear to be seen the backdrop is many feet back of the characters in the immediate foreground.
While the dance with the snake and the final scene (...) are hardly elevating or educational, and while they will doubtless cause more than one shiver of repulsion to run through the audiences which witness the film, following its release, still the excellent photography, the immense stage settings and the convincing manner in which the story is put over will easily bear the reviewer out in calling this a great picture.
Again, the Cines directors show their intricate attention to detail, for characters are introduced into the picture who have really nothing to do with the story other than to lead naturally up to later emotions on the part of the principal players. For instance, Baron D'Angelo is introduced into several scenes apparently with the sole object in view of making it natural for the Count to appreciate the charm of Zuma, because his friend, the baron, has found her interesting.»
«Motography», Chicago, October 4, 1913.

frasi di lancio in Gran Bretagna:

«Beautiful story of a gipsy's devotion and self-sacrifice for those who have befriended her. Startling Snake Dance by Zuma the Dancer.»

Negli Stati Uniti: «Positively the most beautiful Cines subject offered the American market since *Quo Vadis?*»

Titoli esteri dei film del 1913

Legenda : A = Austria – BR = Brasile – FR = Francia – GB = Gran Bretagna – D = Germania – H = Ungheria
ND = Olanda – POR = Portogallo – RA = Argentina – SP = Spagna – SV = Svezia – USA = Stati Uniti

¡¡ Adiòs juventud!!... (SP): v. *Addio giovinezza!*
Abandon désespéré! (FR): v. *Disperato abbandono*
Abandono desesperado (SP): v. *Disperato abbandono*
Abandono desesperado (POR): v. *Disperato abbandono*
Abenteuer des Majors (Das) (D): v. *Avventura del maggiore (L')*
Accident d'automobile (Un) (FR): v. *Accidente d'automobile (Un)*
Actríz burlona (La) (SP): v. *Attrice burlona (L')*
Adieu, jeunesse! (FR): v. *Addio giovinezza!*
Aerial Flight of Boniface (The) (GB): v. *Passeggiata aerea di Bonifacio (La)*
Affaire du pardessus (L') (FR): v. *Affare del paletot (L')*
African Diamond Conspiracy (An) (USA): v. *Lega dei diamanti (La)*
After Death (USA): v. *Dopo la morte*
After Death (GB): v. *Dopo la morte*
After Many Years (GB): v. *Dopo*
Agence Griffart (L') (FR): v. *Agenzia Griffard*
Aissa's Dream (USA): v. *Sogno di Aissa (Il)*
Aissa's Dream (GB): v. *Sogno di Aissa (Il)*
Al amparo de la Corona (SP): v. *All'ombra della corona*
Alma feroz (SP): v. *Anima feroce*
Alma mundana (SP): v. *Niní Verbena*
A l'ombre de la couronne (FR): v. All'ombra della corona
Altar Fire (The) (GB): v. *Cuore non dimentica (Il)*
Alta traición (SP): v. *Per alto tradimento*
Ame féroce (FR): v. *Anima feroce*
Ame perverse (FR): v. *Anima perversa*
Ami intime de Polidor (L') (FR): v. *Amico intimo di Polidor (L')*
Amidst the Flames of Love (GB): v. *Tra le fiamme d'amore e... le altre*
Amistad de Polo (La) (SP): v. *Amicizia di Polo (L')*
Amitié de Polo (L') (FR): v. *Amicizia di Polo (L')*
Amor ciego (SP): v. *Amore bendato*
Amor de reina (SP): v. *Amor di regina*
Amor sagrado y amor profano (SP): v. *Amor sacro e amor profano*
Amor triunfante (L') (SP): v. *Amore vince*
Amor y automovilismo (SP): v. *Amore e automobilismo*
Amor y engaño (SP): v. *Amore e raggiro*
Amor y gloria (SP): v. *Amore e la gloria (L')*
Amour d'aveugle (FR): v. *Amore bendato*
Amour de reine (FR): v. *Amor di regina*
Amour en panne (L') (FR): v. *Amore in panne*
Amour et automobile (FR): v. *Amore e automobilismo*
Amour et gloire (FR): v. *Amore e la gloria (L')*
Amour et tromperie (FR): v. *Amore e raggiro*
Amour gagné (L') (FR): v. *Amore vince*
Anardi instituteur (FR): v. *Arnaldi istitutrice*
Ancêtres de Polidor (Les) (FR): v. *Antenati di Polidor (Gli)*
Ange de la réhabilitation (L') (FR): v. *Angelo che redime*
Anita, the Orphan (USA): v. *Rimorso*
Anniversaire (L') (FR): v. *Anniversario (L')*
Anniversaire du Commendateur (FR): v. *Onomastico del commendatore (L')*
Antony and Cleopatra (USA): v. *Marcantonio e Cleopatra*
Antony and Cleopatra (GB): v. *Marcantonio e Cleopatra*
Antre funeste (L') (FR): v. *Antro funesto (L')*
Appointment (The) (GB): v. *Appuntamento (L')*
Apprivoisons nos femmes! (FR): v. *Buttero (Il)*

Après (FR): v. *Dopo*
Après la mort (FR): v. *Dopo la morte*
Araignée (L') (FR): v. *Ragno (Il)*
Araignée porte-bonheur (L') (FR): v. *Ragno portafortuna (Il)*
Arbol que habla (El) (SP): v. *Albero che parla (L')*
Arbre parlant (L') (FR): v. *Albero che parla (L')*
Arme dangereuse (L') (FR): v. *Arma pericolosa*
Arme des lâches (L') (FR): v. *Arma dei vigliacchi (L')*
Armes et amours (FR): v. *Armi e amori*
Arnaldi's First Love (GB): v. *Primo amore di Arnaldi (Il)*
Arrêtez-le (FR): v. *Arrestatelo!*
Art de Riri (L') (FR): v. *Rirì pittore*
Artist's Model (The) (USA): v. *Idolo infranto*
Artist's Singer's Trunk (The) (GB): v. *Baule della canzonettista (Il)*
Art of Love (GB): v. *Astuzie d'amore*
Asesina del puente de San Martin (La) (SP): v. *Assassina del Ponte di Saint Martin (L')*
Así va el mundo (SP): v. *Così va il mondo!*
Assaut fatal (L') (FR): v. *Assalto fatale (L')*
At Cross Purposes (GB): v. *Contrasto (Un)*
At Cross Purposes (USA): v. *Contrasto (Un)*
Audace et timidité de Grosventre (FR): v. *Checco è sfortunato in amore*
Au-delà des mystères de la tombe (FR): v. *Oltre le soglie della morte*
Auf zum Wettbewerb! (D): v. *Kri Kri e Checco al concorso di bellezza*
Automatical Distributors (GB): v. *Distributori automatici*
Auto Unfall (Ein) (D): v. *Accidente d'automobile (Un)*
Aventura de Kri-Kri (Una) (SP): v. *Avventura di Kri Kri (Un')*
Aventura de viaje (SP): v. *Avventura di viaggio (Un')*
Aventure de Grosventre (L') (FR): v. *Avventura di Checco (Un')*
Aventure de Patachon (Une) (FR): v. *Avventura di Kri Kri (Un')*
Aventure en voyage (Une) (FR): v. *Avventura di viaggio (Un')*
Aventures du nouveau cuisinier (Les) (FR): v. *Disgrazie del nuovo cuoco*
Aviator in Arcady (An) (GB): v. *Giovinezza*
Aviator's Daring (The) (GB): v. *Per le vie del cielo*

Bague (La) (FR): v. *Anello (L')*
Bague de la fiancée (La) (FR): v. *Anello della fidanzata (L')*
Bailarina del Odeón (La) (SP): v. *Ballerina dell'Odeon (La)*
Baiser de la gloire (Le) (FR): v. *Bacio della gloria (Il)*
Baiser de la tzigane (Le) (FR): v. *Bacio della zingara (Il)*
Baiser mystérieux (FR): v. *Bacio misterioso (Un)*
Ballet Excelsior (FR): v. *Excelsior*
Bandit (Le) [FR): v. *Bandito (Il)*
Banker (The) (GB): v. *Banchiere (Il)*
Bankier (Der) (D): v. *Banchiere (Il)*
Banquier (Le) (FR): v. *Banchiere (Il)*
Barbero de Sevilla (El) (SP): v. *Barbiere di Siviglia (Il)*
Barber of Seville (The) (USA): v. *Barbiere di Siviglia (Il)*
Barbier de Seville (Le) (FR): v. *Barbiere di Siviglia (Il)*
Barque nuptiale (La) (FR): v. *Barca nuziale (La)*
Bas de Fricot (Les) (FR): v. *Calze di Fricot (Le)*
Baúl de la cantora (El) (SP): v. *Baule della canzonettista (Il)*
Beggar Prince (The) (GB): v. *Principe mendicante (Il)*
Beggars of the Sacred Heart (The) (GB): v. *Accattoni del Sacro Cuore (Gli)*
Beiden Doppelgänger (Die) (D): v. *Due simili (I)*
Beiden Sergeanten von Sanitätscordon von Port Vandré (D): v. *Due sergenti (I)*
Belle-mère (La) (FR): v. *Suocera (La)*
Belle-mère de Robinet (La) (FR): v. *Suocera di Robinet (La)*
Belle mère "Dragon" (La) (FR): v. *Suocera dragone (La)*

Bloomer and the Black Hand (GB): v. *Kri Kri e la Mano Nera*

Bloomer and the Brigand (GB): v. *Kri Kri e il bandito*

Bloomer and the Dyer (GB): v. *Kri Kri ama la tintura*

Bloomer and the Egg Powder (GB): v. *Kri Kri gallina*

Bloomer and the Fly (GB): v. *Kri Kri e la mosca*

Bloomer and the Hobble (GB): v. *Kri Kri nell'entrave*

Bloomer and the Indians (GB): v. *Kri Kri nell'India*

Bloomer and the Sausage (GB): v. *Kri Kri e il salame*

Bloomer and the Tango (GB): v. *Kri Kri e il tango*

Bloomer as a Ghost (GB): v. *Kri Kri fantasma*

Bloomer at Billiards (GB): v. *Kri Kri fanatico pel bigliardo*

Bloomer at the Seaside (GB): v. *Kri Kri ai bagni*

Bloomer Eats Cray-Beh (GB): v. *Kri Kri mangia i gamberi*

Bloomer Exchanges Coats (GB): v. *Kri Kri scambia paletot*

Bloomer, Gladiator (GB): v. *Kri Kri gladiatore*

Bloomer, Governess (GB): v. *Kri Kri istitutrice*

Bloomer Hangs Himself (GB): v. *Kri Kri s'impicca*

Bloomer Hurries Up (GB): v. *Kri Kri va in fretta*

Bloomer is Bald (GB): v. *Kri Kri è calvo*

Bloomer is Obstinate (GB): v. *Kri Kri insiste*

Bloomer is Short-Sighted (GB): v. *Kri Kri è miope*

Bloomer is Sleepy (GB): v. *Kri Kri ha la malattia del sonno*

Bloomer is Very Shy (GB): v. *Kri Kri pudico*

Bloomer Lacks Courage (GB): v. *Kri Kri non ha coraggio*

Bloomer, Lea and the Donkey (GB): v. *Kri Kri, Lea e Marco*

Bloomer Loses His Hat (GB): v. *Kri Kri ha perduto il cappello*

Bloomer Manservant (GB): v. *Kri Kri domestico*

Bloomer Mends Plates (GB): v. *Kri Kri accomoda piatti*

Bloomer, Naturalist (GB): v. *Kri Kri naturalista*

Bloomer, Negro (GB): v. *Kri Kri bianco e nero*

Bloomer Obliged to Box (GB): v. *Kri Kri boxeur per forza*

Bloomer Out of Work (GB): v. *Kri Kri cerca un impiego*

Bloomer, Reservist (GB): v. *Kri Kri riservista*

Bloomer's Adventures (GB): v. *Avventura di Kri Kri (Un')*

Bloomer's Aunt (GB): v. *Zia di Kri Kri (La)*

Bloomer's Banknote (GB): v. *Biglietto da mille di Kri Kri (Il)*

Bloomer's Bloomer (GB): v. *Kri Kri è distratto*

Bloomer's Dream (GB): v. *Sogno di Kri Kri (Un)*

Bloomer's Duel (GB): v. *Duello di Kri Kri (Il)*

Bloomer Seeks a Smile (GB): v. *Kri Kri in cerca di un sorriso*

Bloomer's Married Life (GB): v. *Vita coniugale di Kri Kri (La)*

Bloomer Smokes Opium (GB): v. *Kri Kri fuma l'oppio*

Bloomer's Mother-in-Law (GB): v. *Kri Kri e la suocera*

Bloomer's New Shoes (GB): v. *Scarpe nuove di Kri Kri (Le)*

Bloomer's Pocket-Book GB): v. *Portafoglio di Kri Kri (Il)*

Bloomer, Sonnambulist (GB): v. *Kri Kri sonnambulo*

Bloomer's Revolver (GB): v. *Rivoltella di Kri Kri (La)*

Bloomer's Theft (GB): v. *Kri Kri ladro*

Bloomer's Three Pals (GB): v. *Kri Kri e i tre compari*

Bloomer's Tragedy (GB): v. *Tragedia di Kri Kri (La)*

Bloomer's Transformation (GB): v. *Metamorfosl di Kri Kri (La)*

Bloomer's Troubles (GB): v. *Disgrazie matrimoniali di Kri Kri (Le)*

Bloomer's Vengeance (GB): v. *Kri Kri si vendica*
Bloomer's Wedding (GB): v. *Matrimonio di Kri Kri (Il)*
Bloomer Very Late (GB): v. *Kri Kri rincasa tardi*
Bloomer, Wrestling Champion (GB): v. *Kri Kri campione di lotta*
Blow for Blow (GB): v. *Rupe del Malconsiglio (La)*
Bobinette attachée à la selle (FR): v. *Robinet attaccato alla sella*
Bola de cristal (La) (SP): v. *Palla di cristallo (La)*
Bommenwerpster (De) (ND): v. *Successo diplomatico (Un)*
Bon curé (Le) (FR): v. *Buon curato (Il)*
Bondage of Evil (The) (USA): v. *Ninì Verbana*
Bonheur dans l'oubli (Le) (FR): v. *Felicità nell'oblio (La)*
Boniface as a Proprietor of a Café (GB): v. *Bonifacio caffettiere*
Boniface as Shop Assistant (GB): v. *Bonifacio commesso di negozio*
Boniface at the Theatre (GB): v. *Bonifacio a teatro*
Boniface au théâtre (FR): v. *Bonifacio a teatro*
Boniface cafetier (FR): v. *Bonifacio caffettiere*
Boniface commis de magasin (FR): v. *Bonifacio commesso di negozio*
Boniface congédié (FR): v. *Bonifacio licenziato*
Boniface Dismissed (GB): v. *Bonifacio licenziato*
Boniface's New Shirt (GB): v. *Camicia nuova di Bonifacio (La)*
Boniface's New Suit (GB): v. *Vestito nuovo di Bonifacio (Il)*
Bonifacio al teatro (SP): v. *Bonifacio a teatro*
Bonifacio, cafetero (SP): v. *Bonifacio caffettiere*
Bonne journée pour Robinet (Une) (FR): v. *Buona giornata di Robinet (Una)*
Bore (A) (GB): v. *Tipo seccante (Un)*
Borrasca (La) (SP): v. *Fortunale (Il)*
Borrowed Plumage (USA): v. *Checco fotografo*
Boule de cristal (La) (FR): v. *Palla di cristallo (La)*
Bourrasque (La) (FR): v. *Fortunale (Il)*
Bras voleur (Le) (FR): v. *Braccio ladro (Il)*
Breast Measmement (GB): v. *Torace 1,20!*
Brigand's Daughter (The) (USA): v. *Figlia del brigante (La)*
Brinnande tåget (Det) (SV): v. *Treno ardente (Il)*
Broken Chain (The) (GB): v. *Catena spezzata*
Broken Chain (The) (USA): v. *Catena spezzata*
Broken Ideal (A) (GB): v. *Ideale infranto*
Brutale passion (FR): v. *Brutale passione*
Buen cura (El) (SP): v. *Buon curato (Il)*
Buen partido (Un) (SP): v. *Buon partito (Un)*
Buen tiempo (SP): v. *Bello stabile*
Buhos de las cavernas (Los) (SP): v. *Gufi delle caverne (I)*
Burning Train (The) (USA): v. *Treno ardente (Il)*
Buveuse d'or (La) (FR): v. *Iena dell'oro (La)*
By Power of Attorney (USA): v. *Mistero di Jack Hilton (Il)*
By the Cross (GB): v. *In hoc signo vinces*
By Unseen Hands (GB): v. *Mani ignote (Le)*

Cabalgata de la muerte (La) (SP): v. *Cavalcata della morte (La)*
Cadavre vivant (Le) (FR): v. *Cadavere vivente (Il)*
Cadeau de l'oncle (Le) (FR): v. *Regalo dello zio (Il)*
Cadeau de noces (FR): v. *Dono di nozze (Il)*
Cadeau de Polidor (Le) (FR): v. *Regalo di Polidor (Il)*
Cadenas destrozadas (SP): v. *Catena spezzata*
Cajita de ahorros de Polidor (La) (SP): v. *Scudo di Polidor (Lo)*
Calvaire de l'amour (Le) (FR): v. *Calvario dell'amore (Il)*
Calvaire d'une princesse (Le) (FR): v. *Calvario di una principessa (Il)*

Dick et la Main Noire (FR): v. *Mano Nera (La)*
Dick no tiene suerte [SP): v. *Dick sfortunato in amore*
Dick Unlucky in His Purchases (GB): v. *Dick fa un acquisto poco fortunato*
Dick Unlucky in Love (GB): v. *Dick sfortunato in amore*
Dick y sa suegra (SP): v. *Dick contro la suocera*
Dick, orso por amor (SP): v. *Dick orso per amore*
Difficult Mission (A) (GB): v. *Missione difficile (Una)*
Diplomatic Success (A) (GB): v. *Successo diplomatico (Un)*
Diplomatischer Erfolg (Ein) [D): v. *Successo diplomatico (Un)*
Disparu (Le) (FR): v. *Scomparso (Lo)*
Distracciones de Cutica (Las) (SP): v. *Distrazioni di Cuttica (Le)*
Distractions de Bidoni (Les) (FR): v. *Distrazioni di Cuttica (Le)*
Distractions de Patachon (FR): v. *Kri Kri è distratto*
Distributeur automatique (Le) [FR): v. *Distributori automatici*
Don Juan's Compact (GB): v. *Patto di Don Giovanni (Il)*
Dood voor de wereld (ND): v. *Morte civile (La)*
Doppeltes Spiel (D): v. *Partita doppia*
Dos buzos (Los) (SP): v. *Due palombari (I)*
Dos dolores (Los) (SP): v. *Fotografia misteriosa (La)*
Dos hermanos (Los) (SP): v. *Due fratelli (I)*
Dos madres (Las) (SP): v. *Due madri (Le)*
Dos maquinistas (Los) (SP): v. *Due macchinisti (I)*
Dos retratos (Los) (SP): v. *Due ritratti (I)*
Dos sargentos (Los) (SP): v. *Due sergenti (I)*
Double Game (A) (GB): v. *Partita doppia*
Douleur muette (FR): v. *Spasimo muto*
Drama en la cota azul (Un) (SP): v. *Dramma sulla Costa Azzurra (Un)*
Drame en campagne (FR): v. *Dramma in campagna*
Drame à la villa Tranquille (Un) (FR): v. *Dramma di Villa Tranquilla (Il)*
Drapeau sacré (Le) (FR): v. *Sacra bandiera*
Dread of Doom (The) (USA): v. *Scomparso (Lo)*
Dream and Reality (GB): v. *Sogno e realtà*
Dream of the Two Swallows (The) (GB): v. *Sogno di due rondini (Il)*
Drei Arbeitswillingen (Die) (D): v. *Sciopero tragico*
Drottningens smycke (SV): v. *Gioiello della Regina (Il)*
Duchesse nihiliste (La) (FR): v. *Intrigo a Corte (Un)*
Duel au shrapnell (Le) (FR): v. *Duello allo schrapnell (Un)*
Duel de Kri Kri (Le) (FR): v. *Duello di Kri Kri (Il)*
Duke Fabio's Crime (GB): v. *Colpa del duca Fabio (La)*

Eagle's Claw (The) (GB): v. *Agenzia Griffard*
Echelle de Fricot (L') (FR): v. *Scala di Fricot (La)*
Ecu de Polidor (L') (FR): v. *Scudo di Polidor (Lo)*
Ecumeurs (Les) (FR): v. *Corvi (I)*
Edelweiss (GB): v. *Edelweiss (Gli)*
Eerste duel van Polidor (Het) (ND): v. *Primo duello di Polidor (Il)*
Ehemann ist mitschulding (Der) (D): v. *Complice il marito*
Ehren Dame (Die) (D): v. *Dama d'onore (La)*
Einer ist zu viel (D): v. *Uno è di troppo*
Einsiedler des Waldes (Die) (D): v. *Solitari della foresta (I)*
Elegante Bonifaz (Der) (D): v. *Vestito nuovo di Bonifacio (Il)*
Eléphant de Polidor (L') (FR): v. *Polidor e l'elefante*
En el torbellino del destino (SP): v. *Nel vortice del destino*
En la manufactura de la Cines (SP): v. *Tra le quinte della "Cines"*
En las tinieblas (SP): v. *Dalle tenebre*
Enfants de Polidor (Les) (FR): v. *Figli di Polidor (I)*
Engagement of Miss Elsie (GB): v. *Amore bendato*

Entlarvt (D): v. *Smascherato!*
Entre hombres y fieras (SP): v. *Fra uomini e belve*
Entre hommes et fauves (FR): v. *Fra uomini e belve*
Entre les flammes d'amour et les autres (FR): v. *Tra le fiamme d'amore e... le altre*
Entre mar y cielo (SP): v. *Fra cielo e mare*
Enveloppe d'acier (L') (FR): v. *Busta d'acciaio (La)*
Epave humaine (L') (FR): v. *Resto umano*
Epreuve tragique (L') (FR): v. *Prova tragica*
Erreur (L') (FR): v. *Errore (L')*
Erreur fatale (FR): v. *Fatale errore*
Error (El) (SP): v. *Errore (L')*
Erste Nacht (Die) (D): v. *Prima notte (La)*
Escada de Fricot (POR): v. *Scala di Fricot (La)*
Escada de Fricot (La) (SP): v. *Scala di Fricot (La)*
Espartaco (SP): v. *Spartaco*
Etrange aventure (L') (FR): v. *Ombra di un morto (L')*
Exceeding the Time (USA): v. *Kri Kri rincasa tardi*
Excess Baggage (USA): v. *Lea e Checco in viagglo di nozze*
Excelsior (GB): v. *Excelsior*
Exploits of the Randin Gang (The) (USA): v. *Randin & Co.*
Extraordinary Receipt (An) (GB): v. *Ricetta straordinaria*

Faint Heart Ne'er Won Fair Lady (USA): v. *Sposare sì, morire no*
Faisan [Un] (FR): v. *Fagiano? (Un)*
Fallo de Salomón (El) (SP): v. *Giudizio di Salomone (Un)*
Falta del duque de Fabius (SP): v. *Colpa del duca Fabio (La)*
Fascination of Innocence (The) (GB): v. *Fascino dell'innocenza (Il)*
Fatal Grotto (The) (GB): v. *Antro funesto (L')*
Fatal Grotto (The) (USA): v. *Antro funesto (L')*
Fatal Science (The) (GB): v. *Scienza fatale*
Fatalidad y misterio (SP): v. *Velo d'Iside (Il)*
Fatality and Mystery (USA): v. *Velo d'Iside (Il)*
Fatality and Mystery (GB): v. *Velo d'Iside (Il)*
Father's Authority (GB): v. *Patria potestà*
Faute du Duc Fabius (La) (FR): v. *Colpa del duca Fabio (La)*
Fédora (FR): v. *Fedora*
Fedora (GB): v. *Fedora*
Fedora (SP): v. *Fedora*
Fedora (USA): v. *Fedora*
Felicidad en el olvido (La) (SP): v. *Felicità nell'oblio (La)*
Femme du capitaine (La) (FR): v. *Moglie del capitano (La)*
Femme du ministre (La) (FR): v. *Moglie di Sua Eccellenza (La)*
Femme du peuple (La) (FR): v. *Donna del popolo (La)*
Femme est une ombre (La) (FR): v. *Donna è come l'ombra (La)*
Fenêtre éclairée (La) (FR): v. *Finestra illuminata (La)*
Fer à cheval (Le) (FR): v. *Ferro di cavallo*
Ferocious Revenge (A) (GB): v. *Scherno feroce (Lo)*
Ferocious Soul (A) (GB): v. *Anima feroce*
Fête de Pinsonnet (La) (FR): v. *Onomastico di Fringuelli (L')*
Feu de la rédemption (Le) (FR): v. Fuoco della redenzione (Il)
Fiancé dans le puits (Le) (FR): v. *Fidanzato nel pozzo (Il)*
Fiancé modèle (Le) (FR): v. *Fidanzato modello (Il)*
Fiancée's Dilemma (GB): v. *Sposare sì, morire no*
Fiancés (Les) (FR): v. *Promessi sposi (I) (S.A. Ambrosio)*
Fiancés (Les) (FR): v. *Promessi sposi (I) (Pasquali e C.)*
Fiebre amarilla (La) (SP): v. *Febbre gialla (La)*
Fiera de media noche (La) (SP): v. *Belva della mezzanotte (La)*
Fierecilla domada (La) (SP): v. *Bisbetica domata (La)*

Greatest Gift (The) (GB): v. *Luce che torna (La)*
Grève (La) (FR): v. *Sciopero tragico*
Griffard's Claw (USA): v. *Artigli di Griffard (Gli)*
Grito de la vida (El) (SP): v. *Grido della vita! (Il)*
Grito de un alma (El) (SP): v. *Grido di un'anima (Il)*
Grootmoeders lamp (ND): v. *Lampada della nonna (La)*
Grossmutters Lampe (D): v. *Lampada della nonna (La)*
Grosventre et Allumette cherchent un habit (FR): v. *Checco e Cocò cercano un abito*
Grosventre nourrice (FR): v. *Baliatico di Checco (Il)*
Grosventre photographe (FR): v. *Checco fotografo*
Guantes de Rocambole (Los) (SP): v. *Guanti di Rocambole (I)*
Gute Erzieherin (Die) (D): v. *Buona istitutrice (La)*
Gypsy Love (USA): v. *Zingara (La)*
Gypsy's Kiss (The) (USA): v. *Bacio della zingara (Il)*

Habit ne fait pas le moine (L') (FR): v. *Abito non fa il monaco (L')*
Hacia al amór (SP): v. *Verso l'amore*
Hacia el abismo (SP): v. *Orrida meta (L')*
Hand That Condemns (The) (GB): v. *Mano accusatrice*
Have Him Arrested (GB): v. *Arrestatelo!*
He Needed the Money (USA): v. *Trovata di Bidoni (La)*
He Wouldn't Give Up (USA): v. *Tenacia di Bidoni*
Headless Bloomer (GB): v. *Kri Kri senza testa*
Heart of a Gipsy (The) (USA): v. *Barca nuziale (La)*
Heart of a Mother (GB): v. *Cuore di mamma e di figlio*
Heart of a Poet (The) (GB): v. *Cuor di poeta*
Height of Elegance (The) (GB): v. *Sfumatura (La)*
Heilige Fahne (Die) (D): v. *Sacra bandiera*
Herencia de Gabriela (La) (SP): v. *Eredità di Gabriella (L')*
Héritage de Gabrielle (L') (FR): v. *Eredità di Gabriella (L')*
Héritage de Jago (L') (FR): v. *Erede di Jago (L')*
Hermana del misionero (La) (SP): v. *Sorella del missionario (La)*
Hermano desconoscido (SP): v. *Fratello sconosciuto (Il)*
Heroic Silence (GB): v. *Silenzio eroico*
Herrin des Nils (Die) (D): v. *Marcantonio e Cleopatra*
Herz eines Poeten (Das) (D): v. *Cuor di poeta*
Hiena del oro (La) (SP): v. *Iena dell'oro (La)*
Hierro de caballo (SP): v. *Ferro di cavallo*
High Treason (GB): v. *Segreto di Stato (Un)*
High Treason (USA): v. *Segreto di Stato (Un)*
Hija de Eva (Una) (SP): v. *Figlia d'Eva [Una)*
Hija del avaro (La) (SP): v. *Figlia dell'avaro (La)*
Hija del bandido (La) (SP): v. *Figlia del brigante (La)*
Hija del detective (La) (SP): v. *Figlia di detective*
Hija del torero (La) (SP): v. *Figlia del torero (La)*
Hijo de Fify (El) (SP): v. *Figlio di Fifì (Il)*
Hijo de la noche (El) (SP): v. *Figlio della notte (Il)*
Hijo del mar (El) (SP): v. *Figlio del mare (Il)*
Hijos de Polidor (Los) (SP): v. *Figli di Polidor (I)*
Hilo de perlas (El) (SP): v. *Filo di perle (Il)*
His Brother's Crime (GB): v. *Mascar contro Picomas*
His Grandchild (USA): v. *Albero che parla (L')*
His Highness is Bored (GB): v. *Principe si annoia (Il)*
His Solemn Oath (GB): v. *Pregiudizio crudele*

Last Days of Pompeii (The) (USA): v. *Jone*

Last Days of Pompeii (The) (USA): v. *Ultimi giorni di Pompei (Gli)*

Lastertongen (ND): v. *Veleno delle parole (Il)*

Last Ray of Sunshine (The) (GB): v. *Ultimo raggio (L')*

Law of Compensation (The) (USA): v. *Legge del compenso (La)*

Lea and the Bobbin (GB): v. *Lea e il gomitolo*

Lea as a Doll (GB): v. *Lea bambola*

Lea Bashful (GB): v. *Lea è timida*

Léa doctoresse (FR): v. *Lea dottoressa*

Lea es timida (SP): v. *Lea è timida*

Léa est timide (FR): v. *Lea è timida*

Léa et Grosventre en voyage de noces (FR): v. *Lea e Checco in viaggio di nozze*

Léa et sa pelote (FR): v. *Lea e il gomitolo*

Lea, Kri Kri y el asno (SP): v. *Kri Kri, Lea e Marco*

Léa poupée (FR): v. *Lea bambola*

Léa repasseuse (FR): v. *Lea stiratrice di Kri Kri*

Lea's Pop (ND): v. *Lea bambola*

Lea, the Laundress, and Bloomer (GB): v. *Lea stiratrice di Kri Kri*

Lea und ihr Knauel (D): v. *Lea e il gomitolo*

Lea y Pancho en su viaje de boda (SP): v. *Lea e Checco in viaggio di nozze*

Lea y su pelota (SP): v. *Lea e il gomitolo*

Leap of Despair (The) (GB): v. *Disperato abbandono*

Leap of Despair (The) (USA): v. *Disperato abbandono*

Lebendes Ziel (Ein) (D): v. *Bersaglio vivente (Il)*

Leberecht Lustig hat sich geirrt (D): v. *Onomastico di Fringuelli (L')*

Leçon (Une) (FR): v. *Lezione (Una)*

Ledige wieg (De) (ND): v. *Culla vuota (La)*

Letzten Tage von Pompeji (Die) (D): v. *Ultimi giorni di Pompei (Gli)*

Levande liket (Det) (SV): v. *Cadavere vivente (Il)*

Leyes del honor (Las) (SP): v. *Leggi dell'onore (Le)*

Librame de Fanni (SP): v. *Liberami da Fanny*

Libro de la vida (El) (SP): v. *Inno della vita (L')*

Liebeslist (D): v. *Astuzie d'amore*

Liederliche Papa (Der) (D): v. *Quel discolo di papà*

Life for a Life (GB): v. *Salto del lupo (Il)*

Life of Dante (The) (USA): v. *Dante e Beatrice*

Light and Shadow (GB): v. *Ombra e luce*

Light in the Window (The) (GB): v. *Finestra illuminata (La)*

Liliana (FR): v. *Liliana*

Liliana (SP): v. *Liliana*

Lilium candidum (FR): v. *Lilium candidum*

Lily Among Weeds (A) (GB): v. *Giglio nato nel fango (Un)*

Little Paul Prey (GB): v. *Frugolino*

Little Puppet Seller (The) (USA): v. *Piccolo burattinaio (Il)*

Little Warden (The) (USA): v. *Piccolo carceriere (Il)*

Little Warder (The) (GB): v. *Piccolo carceriere (Il)*

Living Corpse (The) (USA): v. *Cadavere vivente (Il)*

Llamas de celos (SP): v. *Vampe di gelosia*

Locked Door (The) (GB): v. *Porta chiusa (La)*

Locura de amor (SP): v. *Folle per amore*

Locuras (SP): v. *Follia*

Loi de compensation (La) (FR): v. *Legge del compenso (La)*

Loin du bonheur (FR): v. *Lontano dalla felicità*

Lois de l'honneur (Les) (FR): v. *Leggi dell'onore (Le)*

Longing for Her Acquaintance (GB): v. *Per fare la sua conoscenza*

Lost Lunch (The) (GB): v. *Colazione mancata*

Lotelingen (ND): v. *Kri Kri e Lea militari*

Louisettas Eifersucht (D): v. *Gigetta non è gelosa*

Louisette is not Jealous (GB): v. *Gigetta non è gelosa*

Louisette n'est pas jalouse (FR): v. *Gigetta non è gelosa*

Novios (Os) (BR): v. *Promessi sposi (I) (Pasquali e C.)*

Obra de la marquisa (La) (SP): v. *Fatiche della patronessa (Le)*
Obstacle (L') (FR): v. *Ostacolo (L')*
Obstacle (The) (GB): v. *Ostacolo (L')*
Odyssée d'une âme (L') (FR): v. *Epopea di un'anima (L')*
Offret (SV): v. *Rinunzia (La)*
Oh, ce bouton (FR): v. *Oh! quel bottone!*
Oh! Quelle aventure (FR): v. *Ah, che avventura!*
Oh, That Gigetta! (GB): v. *Ah, quella Gigetta!*
Oh, What an adventure! (GB): v. *Ah, che avventura!*
Oie à la Colbert (L') (FR): v. *Oca alla Colbert (L')*
Oiseau exotique (L') (FR): v. *Uccello d'oro (L')*
Ojo a la pintura (SP): v. *Attenti alla vernice!*
Old Heads, Young Hearts (GB): v. *Capelli bianchi... cuori giovani*
Ombre des créanciers (L') (FR): v. *Ombra dei creditori (L')*
Ombre du mal (L') (FR): v. *Ombra del male (L')*
Ombre du passé (L') (FR): v. *Ombra del passato (L')*
Ombre et lumière (FR): v. *Ombra e luce*
Oncle d'Amérique (L') (FR): v. *Zio d'America (Lo)*
Onder voogdijschap (ND): v. *Tutela (La)*
Open Door (The) (USA): v. *Porta aperta (La)*
Orden extraordinaria (Una) (SP): v. *Ricetta straordinaria*
Ordonnance extraordinaire (Une) (FR): v. *Ricetta straordinaria*
Over the Garden Wall (GB): v. *Sonnambulismo*
Overwinning na strijd (ND): v. *Vittoria o morte!*

Paco Neron (SP): v. *Checco Nerone*
Paco y Cocó buscan el carcel (SP): v. *Checco e Cocò cercano il carcere*
Paco y Cocó buscan vestido (SP): v. *Checco e Cocò cercano un abito*
Pacte de Don Juan (Le) (FR): v. *Patto di Don Giovanni (Il)*
Pacte de Polidor (Le) (FR): v. *Patto di Polidor (Il)*
Pain d'autrui (FR): v. *Pane altrui (Il)*
Pájaro exótico (El) (SP): v. *Uccello d'oro (L')*
Pan ajeno (El) (SP): v. *Pane altrui (Il)*
Pancho, fotografo (SP): v. *Checco fotografo*
Papa Libertin (FR): v. *Quel discolo di papà*
Para la madre (SP): v. *Per la mamma!*
Para su papà [SP): v. *Per il babbo*
Pareja dorada (SP): v. *Cricca dorata (La)*
Parfait gentilhomme (FR): v. *Perfetto gentiluomo (Un)*
Parfum de Polidor (Le) (FR): v. *Profumo di Polidor (Il)*
Pari entre Robinet et Bobillard (Un) (FR): v. *Scommessa di Butalin e di Robinet (Una)*
Par la voie des airs (FR): v. *Per le vie del cielo*
Pas geverfd (ND): v. *Attenti alla vernice!*
Pasa el ideal (SP): v. *Passa l'ideale*
Pasión brutal (SP): v. *Brutale passione*
Pasión fatal (SP): v. *Passione fatale*
Passing of Her Ideal (The) (GB): v. *Passa l'ideale*
Passion brutale (FR): v. *Passione fatale*
Passion fatale (FR): v. *Passione fatale*
Passé (Le) (FR): v. *Passato (Il)*
Patachon acrobate malgré lui (FR): v. *Kri Kri acrobata suo malgrado*
Patachon a la maladie du sommeil (FR): v. *Kri Kri ha la malattia del sonno*
Patachon als opiumschuiver (ND): v. *Kri Kri fuma l'oppio*
Patachon amateur de billard (FR): v. *Kri Kri fanatico pel bigliardo*
Patachon amoureux de la teinturière (FR): v. *Kri Kri ama la tintura*
Patachon aux bains de mer (FR): v. *Kri Kri ai bagni*
Patachon cherche un sourire (FR): v. *Kri Kri in cerca di un sorriso*

Patachon dans les Indes (FR): v. *Kri Kri nell'India*
Patachon décapité (FR): v. *Kri Kri senza testa*
Patachon entravé (FR): v. *Kri Kri nell'entravet*
Patachon est pressé (FR): v. *Kri Kri va in fretta*
Patachon et la Main Noire (FR): v. *Kri Kri e la Mano Nera*
Patachon et l'ami de sa femme (FR): v. *Kri Kri e l'amica di sua moglie*
Patachon et la mouche (FR): v. *Kri Kri e la mosca*
Patachon et le bandit (FR): v. *Kri Kri contro il bandito*
Patachon et les apaches (FR): v. *Kri Kri e gli apaches*
Patachon et le saucisson (FR): v. *Kri Kri e il salame*
Patachon et les ballons (FR): v. *Kri Kri e i palloncini*
Patachon et le tango (FR): v. *Kri Kri e il tango*
Patachon et sa belle-mère (FR): v. *Kri Kri e la suocera*
Patachon et ses trois camarades (FR): v. *Kri Kri e i tre compari*
Patachon et ses trois cousines (FR): v. *Kri Kri e le cugine*
Patachon et son chapeau (FR): v. *Kri Kri ha perduto il cappello*
Patachon fantôme (FR): v. *Kri Kri fantasma*
Patachon fumeur d'opium (FR): v. *Kri Kri fuma l'oppio*
Patachon gazier (FR): v. *Kri Kri gasista*
Patachon gladiateur (FR): v. *Kri Kri gladiatore*
Patachon heeft zijn hoofd verloren (ND): v. *Kri Kri senza testa*
Patachon institutrice (FR): v. *Kri Kri istitutrice*
Patachon mange des écrevisses (FR): v. *Kri Kri mangia i gamberi*
Patachon naturaliste (FR): v. *Kri Kri naturalista*
Patachon neurasthénique (FR): v. *Kri Kri s'impicca*
Patachon rentre tard (FR): v. *Kri Kri rincasa tardi*
Patachon réserviste (FR): v. *Kri Kri riservista*
Patachon sans eau (FR): v. *Kri Kri in cerca d'acqua*
Patachon sonnambule (FR): v. *Kri Kri sonnambulo*
Patachon valet de chambre (FR): v. *Kri Kri domestico*
Patachon verliefd op een verfster (ND): v. *Kri Kri ama la tintura*
Patachon veut se marier (FR): v. *Kri Kri e Checco cercano moglie*
Patachon veut travailler (FR): v. *Kri Kri cerca un impiego*
Patachon volaille (FR): v. *Kri Kri gallina*
Patachon voleur (FR): v. *Kri Kri ladro*
Patachon wordt kamerdienaar (ND): v. *Kri Kri domestico*
Patachon, champion de lutte (FR): v. *Kri Kri campione di lotta*
Pato a la Colbert (El) (SP): v. *Oca alla Colbert (L')*
Patria potestad (SP): v. *Patria potestà*
Pauvre gosse (FR): v. *Poveri bimbi!*
Pecado y penitencia (SP): v. *Peccato e penitenza*
Peinture fraîche (FR): v. *Attenti alla vernice!*
Peligro de las novedades (El) (SP): v. *Pericoli delle innovazioni (I)*
Pelote noire (La) (FR): v. *Gomitolo nero (Il)*
Peña del Mal consejo (La) (SP): v. *Rupe del Malconsiglio (La)*
Pequeño calvario (SP): v. *Piccolo calvario*
Pequeño carcelero (El) (SP): v. *Piccolo carceriere (Il)*
Perfecto gentilhombre (Un) (SP): v. *Perfetto gentiluomo (Un)*
Perfume de Polidor (El) (SP): v. *Profumo di Polidor (Il)*
Pero mi amor no muere (SP): v. *Ma l'amor mio non muore!*
Perséverance de Patachon (FR): v. *Kri Kri insiste*
Pescado de Abril (El) (SP): v. *Pesce d'aprile (Il)*
Peter (D): v. *Sulla via dell'oro*
Petit calvaire (Le) (FR): v. *Piccolo calvario*

Polidor et les chats (FR): v. *Polidor e i gatti*
Polidor et les mouches (FR): v. *Polidor e le mosche*
Polidor gibt Aufklärung (D): v. *Polidor elettrico*
Polidor gimnasta (SP): v. *Polidor ginnasta*
Polidor gymnaste (FR): v. *Polidor ginnasta*
Polidor ha comido conejo (SP): v. *Polidor mangia il coniglio*
Polidor Hats Bull's Flesh (GB): v. *Polidor mangia del toro*
Polidor hechizado (SP): v. *Polidor stregato*
Polidor héroe (SP): v. *Polidor eroe*
Polidor héros (FR): v. *Polidor eroe*
Polidor hypnotisé (FR): v. *Polidor ipnotizzato*
Polidor in Danger (GB): v. *Polidor in pericolo*
Polidor in gevaar (ND): v. *Polidor in pericolo*
Polidor is Hypnotised (GB): v. *Polidor ipnotizzato*
Polidor is Jealous (GB): v. *Polidor geloso*
Polidor ist eifersüchtig (D): v. *Polidor geloso*
Polidor is Warm (GB): v. *Polidor ha caldo*
Polidor jaloux (FR): v. *Polidor geloso*
Polidor mange du lapin (FR): v. *Polidor mangia il coniglio*
Polidor mange du taureau (FR): v. *Polidor mangia del toro*
Polidor manque d'instruction (FR): v. *Polidor manca d'istruzione*
Polidor matelasseur (FR): v. *Polidor materassaio*
Polidor, Mattress Maker (GB): v. *Palidor materassaio*
Polidor ordenanza (SP): v. *Polidor attendente*
Polidor ordonnance (FR): v. *Polidor attendente*
Polidor protecteur (FR): v. *Polidor protettore*
Polidor protector (SP): v. *Polidor protettore*
Polidor Requires a Little Instruction (GB): v. *Polidor manca d'istruzione*
Polidor's Ancestors (GB): v. *Antenati di Polidor (Gli)*
Polidor's Champagne (GB): v. *Champagne di Polidor (Lo)*
Polidor's Debt (GB): v. *Debito di Polidor (Il)*
Polidor's Dream (GB): v. *Polidor sogna*
Polidor's First Duel (GB): v. *Primo duello di Polidor (Il)*
Polidors geschenk (ND): v. *Regalo di Polidor (Il)*
Polidor's High Hat (GB): v. *Cilindro di Polidor (Il)*
Polidor's Intimate Friend (GB): v. *Amico intimo di Polidor (L')*
Polidor's Parfume (GB): v. *Profumo di Polidor (Il)*
Polidor's Rendezvous (GB): v. *Appuntamento di Polidor (L')*
Polidor Somnambulist (GB): v. *Polidor sonnambulo*
Polidor sonámbulo (SP): v. *Polidor sonnambulo*
Polidor sonnambule (FR): v. *Polidor sonnambulo*
Polidor's Silver Crown (GB): v. *Scudo di Polidor (Lo)*
Polidors Stelldichein (D): v. *Appuntamento di Polidor (L')*
Polidor sueña (SP): v. *Polidor sogna*
Polidor sur la balançoire (FR): v. *Polidor in altalena*
Polidor, the Sleep-Walker (USA): v. *Polidor sonnambulo*
Polidor tiene calor (SP): v. *Polidor ha caldo*
Polidor tiene la bomba (SP): v. *Polidor e la bomba*
Polidor y el elefante (SP): v. *Polidor e l'elefante*
Polidor y el pan (SP): v. *Polidor e il pane*
Polidor y la leche (SP): v. *Polidor e il latte*
Polidor y los gatos (SP): v. *Polidor e i gatti*
Pompejis sista dagar (SV): v. *Ultimi giorni di Pompei (Gli)*
Poor Children (GB): v. *Poveri bimbi!*
Por el blasón (SP): v. *Per il blasone*
Por los caminos del cielo (SP): v. *Per le vie del cielo*
Por su felicidad (SP): v. *Per la sua gioia*
Porta fechada (A) (POR): v. *Porta chiusa (La)*
Porte close (La) (FR): v. *Porta chiusa (La)*
Portefeuille de Patachon (Le) (FR): v. *Portafoglio di Kri Kri (Il)*

Porte masquée (La) (FR): v. *Porta maschera-ta (La)*
Porte ouverte (La) (FR): v. *Porta aperta (La)*
Portrait malheureux (Le) (FR): v. *Ritratto sfortunato (Il)*
Por una mujer (SP): v. *Per una donna!*
Por un beso de Nini (SP): v. *Per un bacio a Ninì*
Posición imprevista (Una) (SP): v. *Posizione impreveduta (Una)*
Pour aller en prison (FR): v. *Checco e Cocò cercano il carcere*
Pour de l'or (FR): v. *Sulla via dell'oro*
Pour faire sa connaissance (FR): v. *Per fare la sua conoscenza*
Pour haute trahison (FR): v. *Per alto tradimento*
Pour l'honneur d'une femme (FR): v. *Per l'onore di una donna*
Pour mon amour (FR): v. *Per il mio amore*
Pour son père (FR): v. *Per il babbo*
Pour un baiser à Nini (FR): v. *Per un bacio a Ninì*
Pour un blason (FR): v. *Per il blasone*
Pour une femme (FR): v. *Per una donna!*
Power of Innocence (The) (USA): v. *Fascino dell'innocenza (Il)*
Precio de la felicidad (El) (SP): v. *Prezzo di una felicità (Il)*
Precio del perdón (El) (SP): v. *Prezzo del perdono (Il)*
Préjudice cruel (FR): v. *Pregiudizio crudele*
Prejuicio cruel (SP): v. *Pregiudizio crudele*
Premier amour d'Anardi (Le) (FR): v. *Primo amore di Arnaldi (Il)*
Premier duel de Polidor (Le) (FR): v. *Primo duello di Polidor (Il)*
Première nuit (La) (FR): v. *Prima notte (La)*
Première redoute de Pinsonnet (La) (FR): v. *Primo veglione di Fringuelli (Il)*
Presas de Griffard (Las) (SP): v. *Artigli di Griffard (Gli)*
Pretty Ward (The) (GB): v. *Tutela (La)*
Price of Happiness (The) (GB): v. *Prezzo di una felicità (Il)*
Price of Pardon (The) (GB): v. *Prezzo del perdono (Il)*
Price of Silence (The) (GB): v. *Cricca dora-ta (La)*
Price of Silence (The) (USA): v. *Cricca dorata (La)*
Primer baile de mascara de Chinchulines (El) (SP): v. *Primo veglione di Fringuelli (Il)*
Primer duelo de Polidor (El) (SP): v. *Primo duello di Polidor (Il)*
Prince mendiant (Le) (FR): v. *Principe mendicante (Il)*
Prince s'ennuie (Le) (FR): v. *Principe si annoia (Il)*
Principe mendigo (El) (SP): v. *Principe mendicante (Il)*
Principe se aburre (El) (SP): v. *Principe si annoia (Il)*
Prison d'acier (La) (FR): v. *Prigione d'acciaio (La)*
Prisoner of the Owl (USA): v. *Gufi delle caverne (I)*
Prix d'un bonheur (Le) (FR): v. *Prezzo di una felicità (Il)*
Prix du pardon (Le) (FR): v. *Prezzo del perdono (Il)*
Prizão d'aço (POR): v. *Prigione d'acciaio (La)*
Prospecting for Gold (GB): v. *Sulla via dell'oro*
Pudeur de Patachon (Le) (FR): v. *Kri Kri pudico*
Puerta abierta (La) (SP): v. *Porta aperta (La)*

Quatre aveugles (Les) (FR): v. *Quattro orbi*
Queen of Spades (GB): v. *Dama di picche (La)*
Queen of Spades (The) (USA): v. *Dama di picche (La)*
Queen's Jewel (The) (GB): v. *Gioiello della Regina (Il)*
Queen's Jewels (The) (USA): v. *Gioiello della Regina (Il)*
Queen's Love (A) (GB): v. *Amor di regina*
Quo vadis? (FR): v. *Quo vadis?*
Quo Vadis? (GB): v. *Quo vadis?*
Quo vadis? (H): v. *Quo vadis?*
Quo vadis? (ND): v. *Quo vadis?*
Quo vadis? (SP): v. *Quo vadis?*
Quo vadis? (SV): v. *Quo vadis?*

Robinet gagne un steeple-chase (FR): v. *Robinet e lo steeple-chase*
Robinet hemint de bloe menmaakster (ND): v. *Robinet ama la fioraia*
Robinet plante un clou (FR): v. *Robinet vuol piantare un chiodo*
Robinet policeman (FR): v. *Robinet poliziotto*
Robinet reporter (FR): v. *Robinet reporter*
Robinet Robinette (FR): v. *Robinet, Robinette*
Robinet se marie à toute vapeur (FR): v. *Robinet sposa a vapore*
Robinet sportman (ND): v. *Robinet sportman*
Robinet sportsman (FR): v. *Robinet sportman*
Robinet veut épouser une dot (FR): v. *Robinet vuol sposare una dote*
Robinet veut travailler (FR): v. *Robinet vuol lavorare*
Robinette de gewaande Nihiliste (ND): v. *Robinette nichilista*
Robinette féministe militante (FR): v. *Robinet femminista*
Robinette nihiliste (FR): v. *Robinette nichilista*
Rocambole's Gloves (USA): v. *Guanti di Rocambole (I)*
Rocambole's Gloves (GB): v. *Guanti di Rocambole (I)*
Roche de Malconseil (La) (FR): v. *Rupe del Malconsiglio (La)*
Rodolfi and the Lady Advocate (GB): v. *Mio matrimonio (Il)*
Rodolfi converti (FR): v. *Diavolo si fa eremita (Il)*
Rodolfi Tames His Mother-in-Law (GB): v. *Quell'angelo di mia suocera*
Rodolfi, coiffeur pour dames (FR): v. *"Coiffeur pour dames"*
Rojo, vencedor (SP): v. *Rosso vincente*
Roman (Le) (FR): v. *Romanzo (Il)*
Roman de deux vies (Le) (FR): v. *Romanzo di due vite (Il)*
Roman de Magdalena (Le) (FR): v. *Romanzo di Maddalena (Il)*
Roman de Papa Thomas (Le) (FR): v. *Romanzo di papà Thomas (Il)*
Roman d'une actrice cinématographique (Le) (FR): v. *Cenerentola*
Roman d'un magistrat (Le) (FR): v. *Romanzo di un magistrato (Il)*
Romance by the Sea (A) (USA): v. *Fra cielo e mare*
Romance of an Examining Magistrate (The) (GB): v. *Romanzo di un magistrato (Il)*
Rome or Death! (USA): v. *O Roma o morte*
Romerska gladiatorernas uppror (De) (SV): v. *Spartaco*
Rope of Pearls (The) (GB): v. *Filo di perle (Il)*
Roue de la fortune (La) (FR): v. *Ruota della fortuna (La)*
Rudolfis verhängnisvolle Landpartie (D): v. *Che paese allegro!*
Rudolfis Westenknopf (D): v. *Oh! quel bottone!*
Rueda de la fortuna (La) (SP): v. *Ruota della fortuna (La)*
Ruf einer Seele (Der) (D): v. *Grido di un'anima (Il)*
Ruses de l'amour (Les) (FR): v. *Astuzie d'amore*

Sa belle-soeur (FR): v. *Sua cognata*
Sa majestad la sangre (SP): v. *Sua Maestà il sangue*
Sa Majesté le Sang (FR): v. *Sua Maestà il sangue*
Sacrifice (GB): v. *Sacrificio*
Sacrifice (FR): v. *Sacrificio*
Sacrificio (SP): v. *Sacrificio*
Salto del lobo (El) (SP): v. *Salto del lupo (Il)*
Sangre gitana (SP): v. *Sangue gitano*
Satan's Castle (GB): v. *Castello del diavolo (Il)*
Satan's Castle (USA): v. *Castello del diavola (Il)*
Satanasso (SP): v. *Satanasso*
Satanella (FR): v. *Satanella*
Satanus (ND): v. *Satanasso*
Saut du loup (Le) (FR): v. *Salto del lupo (Il)*
Savage Gamekeeper (The) (GB): v. *Pietro il "Cinghiale"*
Scholar for Love (GB): v. *Scolaro per amore*

Schoolgirl (The) (GB): v. *Collegiale (La)*
Schwarze Knäul (Der) (D): v. *Gomitolo nero (Il)*
Science fatale (FR): v. *Scienza fatale*
Sculptor's Masterpiece (The) (USA): v. *Ritratto della mamma (Il)*
Secret (Le) (FR): v. *Segreto (Il)*
Secret (The) (GB): v. *Segreto (Il)*
Secret de la bague (Le) (FR): v. *Segreto dell'anello (Il)*
Secret d'Etat (Un) (FR): v. *Segreto di Stato (Un)*
Secret de Valentine (Le) (FR): v. *Segreto di Valentina (Il)*
Secret of the Ring (The) (USA): v. *Segreto dell'anello (Il)*
Secret of the Safe (USA): v. *Segreto della cassaforte (Il)*
Secret of the Safe (The) (GB): v. *Segreto della cassaforte (Il)*
Secreto (El) (SP): v. *Segreto (Il)*
Secreto de estado (Un) (SP): v. *Segreto di Stato (Un)*
Secreto de Valentina (El) (SP): v. *Segreto di Valentina (Il)*
Secretos del cinematografo (Los) (SP): v. *Segreti del cinematografo (I)*
Secrets du ciné (Les) (FR): v. *Segreti del cinematografo (I)*
Secrets of the Cinematograph (GB): v. *Segreti del cinematografo (I)*
Seltene Briefmarke (Eine) (D): v. *Francobollo raro (Il)*
Semaine à la mer (Une) (FR): v. *Settimana al mare (Una)*
Semana en los baños del mar (Una) (SP): v. *Settimana al mare (Una)*
Serpiente (La) (SP): v. *Serpe (Il)*
Serres de Griffard (Les) (FR): v. *Artigli di Griffard (Gli)*
Sérum du Docteur Kéan (Le) (FR): v. *Siero del dottor Kean (Il)*
Set Fair (GB): v. *Bello stabile*
Shade of the Creditors (The) (GB): v. *Ombra dei creditori (L')*
Shadow of Evil (GB): v. *Ombra del male (L')*
Shadow of Evil (The) (USA): v. *Ombra del male (L')*
Shadow of the Past (The) (GB): v. *Ombra del passato (L')*
Shot from Ambush (A) (USA): v. *Porta chiusa (La)*
Shrapnel Duel (A) (GB): v. *Duello allo schrapnell (Un)*
Shunter's Daughter (The) (GB): v. *Piccola deviatrice (La)*
Sifflet magique (Le) (FR): v. *Fischietto magico (Il)*
Sign of the Black Lily (USA): v. *Giglio nero (Il)*
Silbato mágico (El) (SP): v. *Fischietto magico (Il)*
Silence heroïque (FR): v. *Silenzio eroico*
Silencio heróico (SP): v. *Silenzio eroico*
Sire de Vincigliata (Le) (FR): v. *Sire di Vincigliata (Il)*
Sirène folle (La) (FR): v. *Sirena folle (La)*
Smile in the Sunset of Life (A) (GB): v. *Sorrisi d'un tramonto*
Smuggler's Revenge (GB): v. *Vendetta del contrabbandiere (La)*
Smuggler's Son (The) (USA): v. *Contrabbandieri di Bell'Orrido (I)*
Smugglers of Bellvigne (The) (GB): v. *Contrabbandieri di Bell'Orrido (I)*
Soeur du missionaire (La) (FR): v. *Sorella del missionario (La)*
So ist das Leben (D): v. *Così va il mondo!*
Sold Title (The) (USA): v. *Blasone venduto (Il)*
Solitaires de la forêt (Les) (FR): v. *Solitari della foresta (I)*
Solitarios del bosque (Los) (SP): v. *Solitari della foresta (I)*
Sombra del mal (La) (SP): v. *Ombra del male (L')*
Sombra del pasado (La) (SP): v. *Ombra del passato (L')*
Sombrero de copa de Polidor (El) (SP): v. *Cilindro di Polidor (Il)*
Sombrero de la señora Polidor (El) (SP): v. *Cappello della signora Polidor (Il)*
Son of the Sea (A) (USA): v. *Figlio del mare (Il)*
Son of the Sea (A) (GB): v. *Figlio del mare (Il)*

Songe de Patachon (Le) (FR): v. *Sogno di Kri Kri (Un)*
Sonnambulisme (FR): v. *Sonnambulismo*
Sonrisas de una tarde (Las) (SP): v. *Sorrisi d'un tramonto*
Sortija (La) (SP): v. *Anello (L')*
Sosie de Rodolphi (Le) (FR): v. *Due simili (I)*
Soul's Tempest (A) (USA): v. *Tempesta di anime*
Souliers de Patachon (Les) (FR): v. *Scarpe nuove di Kri Kri (Le)*
Sourires d'un couchant (Les) (FR): v. *Sorrisi d'un tramonto*
Sous le masque (FR): v. *Sotto la maschera*
Spartaco, o rei dos gladiatores romanos (BR): v. *Spartaco*
Spartacus (FR): v. *Spartaco*
Spartacus (GB): v. *Spartaco*
Spartacus (USA): v. *Spartaco*
Spider (The) (GB): v. *Ragno (Il)*
Spider (The) (USA): v. *Ragno (Il)*
Spider and the Fly (The) (GB): v. *Mosca e il ragno (La)*
Spider Brings Luck (The) (GB): v. *Ragno portafortuna (Il)*
Spy for a Day (USA): v. *Michele Perrin*
Staatsgeheimnis (D): v. *Segreto di Stato (Un)*
Staerker dan Sherlock Holmes (ND): v. *Più forte che Sherlock Holmes*
Stärker als Sherlock Holmes (D): v. *Più forte che Sherlock Holmes*
Stärker als Sherlok Holmes (A): v. *Più forte che Sherlock Holmes*
Stella Lescaut (GB): v. *Passa una donna:...*
Stolen Legacy (The) (USA): v. *Solitari della foresta (I)*
Story of an Overcoat (The) (GB): v. *Affare del paletot (L')*
Stout and Lea's Honeymoon (GB): v. *Lea e Checco in viaggio di nozze*
Stout and Thynne Get Locked Up (GB): v. *Checco e Cocò cercano il carcere*
Stout and Thynne Want Dress Suits! (GB): v. *Checco e Cocò cercano un abito*
Stout Unlucky in Love (GB): v. *Checco è sfortunato in amore*
Stout's Bad Quarter of an Hour (GB): v. *Brutto quarto d'ora di Checco (Un)*
Strange Theft (The) (GB): v. *Mano della scimmia (La)*
Strike (The) (GB): v. *Sciopero tragico*
Stronger than Sherlock Holmes (GB): v. *Più forte che Sherlock Holmes*
Succès diplomatique (FR): v. *Successo diplomatico (Un)*
Such is Life (GB): v. *Così va il mondo!*
Suegra (La) (SP): v. *Suocera (La)*
Sueño de Aisa (El) (SP): v. *Sogno di Aissa (Il)*
Sueño desvanecido (Un) (SP): v. *Sogno svanito*
Suffragettes (The) (GB): v. *Suffragiste (Le)*
Suicida número 359 (El) (SP): v. *Suicida N. 359 (Il)*
Sunken Treasure (The) (USA): v. *Tesoro di Fonteasciutta (Il)*
Sunshine After Storm (GB): v. *Romanzo (Il)*
Supreme Sacrifice (GB): v. *Per la sua gioia*
Sur l'océan (FR): v. *Sull'oceano*
Sur la fausse route (FR): v. *Falsa strada (La)*
Surprise du grand-père (La) (FR): v. *Sorpresa del nonno (La)*
Svekfullycka (SV): v. *Fiammata (La)*

Table of Ghosts (The) (GB): v. *Tavola famigliare*
Table tournante (La) (FR): v. *Tavola famigliare*
Tache indélébile (FR): v. *Macchia indelebile*
Taming of the Shrew (The) (GB): v. *Bisbetica domata (La)*
Tango fascinador (El) (SP): v. *Fascino della danza (Il)*
Tarjeta de visita (La) (SP): v. *Carta da visita (La)*
Tartarin als Detectieve (ND): v. *Tartarin poliziotto*
Tartarin falso cicerone (SP): v. *Tartarin finto cicerone*
Tear Not Shed in Vain (GB): v. *Lacrima non perduta (Una)*
Teatro de la muerte (El) (SP): v. *Teatro della morte (Il)*
Tela de araña (La) (SP): v. *Tela del ragno (La)*

Unmasked (GB): v. *Smascherato!*
Unruly Father (An) (USA): v. *Quel discolo di papà*
Useless Crime (A) (GB): v. *Inutile delitto (L')*
Useless Sacrifice (A) (GB): v. *Inutile sacrificio (L')*

Vaincre ou mourir (FR): v. *Vittoria o morte!*
Vaincus (Les) (FR): v. *Vinti (I)*
Valets grand style (FR): v. *Domestici di gran stile*
Vampira (POR): v. *Vampira indiana (La)*
Vampira india (La) (SP): v. *Vampira indiana (La)*
Vampire's Tower (The) (USA): v. *Torre dei vampiri (La)*
Van koninklijke bloede (ND): v. *Sua Maestà il sangue*
Vanished Dream (A) (GB): v. *Sogno svanito*
Veille de Noël (La) (FR): v. *Vigilia di Natale (La)*
Vencidos (Los) (SP): v. *Vinti (I)*
Venganza de Armanda (La) (SP): v. *Vendetta di Armandina (La)*
Venganza del contrabandista (La) (SP): v. *Vendetta del contrabbandiere (La)*
Vengeance d'Armande (FR): v. *Vendetta di Armandina (La)*
Vengeance de Patachon (FR): v. *Kri Kri si vendica*
Vengeance de valet (FR): v. *Scherno feroce (Lo)*
Venomous Tongues (USA): v. *Veleno delle parole (Il)*
Ventana con luz (La) (SP): v. *Finestra illuminata (La)*
Verdad ante todo (La) (SP): v. *Verità innanzi a tutto (La)*
Verdi (SP): v. *Giuseppe Verdi nella vita e nella gloria*
Verkaufte Wappen (Das) (D): v. *Blasone venduto (Il)*
Verlobten (Die) (D): v. *Promessi sposi (I) (S.A. Ambrosio)*
Verraderlijke zakdoek (De) (ND): v. *Fazzoletto rivelatore*
Verschollen (D): v. *Ora fosca (L')*
Vertauschte Lieberzieher (Der) (D): v. *Affare del paletot (L')*
Via Crucis de Florindo (FR): v. *Via Crucis di Florindo*
Victim of Vengeance (A) (GB): v. *Ultima vittima (L')*
Victoria o muerte (SP): v. *Vittoria o morte!*
Victory or Death (GB): v. *Vittoria o morte!*
Victory or Death (USA): v. *Vittoria o morte!*
Vida matrimonial de Kri Kri (SP): v. *Vita coniugale di Kri Kri (La)*
Vie conjugale de Patachon (FR): v. *Vita coniugale di Kri Kri (La)*
Vie d'artiste (FR): v. *A sipario calato*
Villa et la carte de visite (FR): v. *Carta da visita (La)*
Villa quitte son chien (FR): v. *Villa abbandona il suo cane*
Villa se fait institutrice (FR): v. *Villa istitutrice per amore*
Violateur de Blocus (Le) (FR): v. *Violatore di blocco (Il)*
Violin (The) (GB): v. *Violino d'autore (Il)*
Violon de monque (Le) (FR): v. *Violino d'autore (Il)*
Visiting Card (The) (GB): v. *Carta da visita (La)*
Vispera de Navidad (La) (SP): v. *Vigilia di Natale (La)*
Vitrier (FR): v. *Pipetto ha rotto un vetro*
Voeu (Le) (FR): v. *Voto (Il)*
Voile du mystère (Le) (FR): v. *Velo d'Iside (Il)*
Voleur et la tête de la concierge (Le) (FR): v. *Ladro e la testa del portinaio (Il)*
Voleurs de diamants (FR): v. *Lega dei diamanti (La)*
Vortex of Fate (The) (GB): v. *Nel vortice del destino*
Voto (El) (SP): v. *Voto (Il)*
Vrouw van de kapitein (De) (ND): v. *Moglie del capitano (La)*
Vrouwenliedfde en leed (ND): v. *Ma l'amor mio non muore!*
Vérité avant tout (La) (FR): v. *Verità innanzi a tutto (La)*

Wanted a Husband (USA): v. *Kri Kri e Checco cercano moglie*

War and Gold (GB): v. *Colpo di Borsa (Un)*
Ware liefde zegeviert (De) (ND): v. *Verso l'amore*
Ways of Providence (The) (GB): v. *Decreti della Provvidenza (I)*
Wedding Barque (The) (GB): v. *Barca nuziale (La)*
Wedding Day (The) (GB): v. *Giorno di nozze*
Wedding Present (The) (GB): v. *Dono di nozze (Il)*
Wedding Present (The) (USA): v. *Dono di nozze (Il)*
Well Matched Matrimony (GB): v. *Matrimonio ben assortito (Un)*
What the Suffragette Did (GB): v. *Robinet femminista*
Wheels of Justice (The) (USA): v. *Romanzo (Il)*
When a Man's Married (USA): v. *Kri Kri e la suocera*
When a Woman Loves (USA): v. *Intrigo a Corte (Un)*
Which is Whitch? (GB): v. *Due simili (I)*
Whirl of Destiny (The) (USA): v. *Nel vortice del destino*
Who Was Guilty (USA): v. *Innocente (L')*
Who Was Guilty? (GB): v. *Innocente (L')*
Who's Champion Now? (USA): v. *Kri Kri campione di lotta*
Widerspenstigen Zähmung (Der) (D): v. *Bisbetica domata (La)*
Wie Ich mich verheiratet habe (D): v. *Come presi moglie*
Wie Nauke heiratet (D): v. *Come Robinet sposò Robinette*
Wilde Hüter (Der) (D): v. *Custode selvaggio (Il)*
Wild Guardian (The) (USA): v. *Custode selvaggio (Il)*
Willie and the Alarm Clock (GB): v. *Svegliarino (Lo)*
Willie's Alarm Clock (USA): v. *Svegliarino (Lo)*
Windes Botschaft (Des) (D): v. *Messaggio del vento (Il)*
Winning Smiles (USA): v. *Kri Kri in cerca di un sorriso*
Winter's Tale (The) (GB): v. *Racconto d'inverno*
Woman is Like a Shadow (GB): v. *Donna è come l'ombra (La)*
Woman's Influence (A) (USA): v. *Pietro il "Cinghiale"*
Woman's Whim (A) (GB): v. *Buttero (Il)*
Wonderful Rays (The) (GB): v. *Raggio meraviglioso (Il)*
Wraak van de veehoeder (De) (ND): v. *Rupe del Malconsiglio (La)*
Wraak van het verleden (De) (ND): v. *Ombra del passato (L')*

Yellow Man (The) (USA): v. *Uomo giallo (L')*
Yellow Man (The) (GB): v. *Uomo giallo (L')*

Zaza's Daughter (GB): v. *Figlia di Zazà (La)*
Zingara (La) (SP): v. *Zingara (La)*
Züchtige Bliemchen (Der) (D): v. *Kri Kri pudico*
Zuma (FR): v. *Zuma*
Zuma, the Gipsy (GB): v. *Zuma*
Zuma, the Gypsy (USA): v. *Zuma*
Zwarte kring (De) (ND): v. *Circolo nero (Il)*
Zwei Schwälbchen Traum (D): v. *Sogno di due rondini (Il)*

Titoli alternativi del 1913

Accattone: v. *Principe mendicante (Il)*
Ah! Che avventura, che avventura!: v. *Ah, che avventura!*
Alto tradimento: v. *Per alto tradimento*
Amor mio non muore! (L'): v. *Ma l'amor mio non muore!*
Amore di regina: v. *Amor di regina*
Amore e gloria: v. *Amore e la gloria (L')*
Anima del demi-monde (L'): v. *Ninì Verbena*
Antonio e Cleopatra: v. *Marcantonio e Cleopatra*
Arnaldi il cerimonioso: v. *Arnaldi il cerimonioso*
Attrice burlata: v. *Attrice burlona (L')*

Bagaglio umano (Il): v. *Bersaglio vivente (Il)*
Bagaglio vivente (Il): v. *Bersaglio vivente (Il)*
Ballo Excelsior: v. *Excelsior*
Banda Randin (La): v. *Randin & Co.*
Bella spagnola (La): v. *Spagnuola (La)*
Belva di mezzanotte (La): v. *Belva della mezzanotte (La)*
Birichinate di Diomira e di Kri Kri (Le): v. *Biricchinate di Kri Kri e Diomira (Le)*
Bonifacio e il vestito nuovo: v. *Vestito nuovo di Bonifacio (Il)*
Bufera (La): v. *Bufere*
Bufera d'amore: v. *Bufere*
Buona giornata per Robinet (Una): v. *Buona giornata di Robinet (Una)*

Cacciata dei Borboni dalla Sicilia (La): v. *Campanile della vittoria (Il)*
Cappello di Polidor (Il): v. *Cilindro di Polidor (Il)*
Capriccio del destino: v. *Capriccio*
Carabiniè: v. *Carabiniere (Il)*
Cella (La): v. *Culla vuota (La)*
Cerchio nero (Il): v. *Circolo nero (Il)*
Che avventura!: v. *Ah, che avventura!*
Checco e Cocò usano un abito: v. *Checco e Cocò cercano un abito*
Cinessino non ama i cavalli: v. *Cuttica non ama i cavalli*
Cleopatra: v. *Marcantonio e Cleopatra*
Come Polidor paga il suo padrone di casa: v. *Debito di Polidor (Il)*
Come Robinet sposò Robinetta: v. *Come Robinet sposò Robinette*
Contrabbandieri del bell'orrido: v. *Contrabbandieri di Bell'Orrido (I)*
Cuttica salva la posizione: v. *Cuttica salva la situazione*
Cuttica salvatore: v. *Cuttica salva la situazione*

Dama del popolo (La): v. *Donna del popolo (La)*
Delitto della via di Nizza (Il): v. *Mistero della via Nizza (Il)*
Delitto di un altro (Il): v. *Delitto non mio (Il)*
Delitto di un re: v. *Racconto d'inverno*
Diamante rosa (Il): v. *Diamanti rosa (I)*
Dick ciclista aviatore: v. *Dick aviatore ciclista*
Dick contro sua suocera: v. *Dick contro la suocera*
Dick e la Mano Nera: v. *Mano Nera (La)*
Dick fa un acquisto sfortunato: v. *Dick fa un acquisto poco fortunato*
Dietro la maschera: v. *Sotto la maschera*
Disillusione!: v. *Cuore di uno scemo (Il)*
Distrazioni di Bidoni (Le): v. *Distrazioni di Cuttica (Le)*
Dolore muto: v. *Spasimo muto*
Due armatori (I): v. *Dramma nel porto*
Due derelitti (I): v. *Poveri bimbi!*
Due gemelle (Le): v. *Metempsicosi*
Due giorni di felicità: v. *Due rondini (Le)*
Due piccoli derelitti (I): v. *Poveri bimbi!*
Due rondini (Le): v. *Sogno di due rondini (Il)*
Due sergenti al cordone sanitario di Porto Vandré (I): v. *Due sergenti (I)*
Due sorelle (Le): v. *Metempsicosi*

Fango che sale: v. *Fango che travolge*

Film non identificati

I seguenti titoli, individuati o nelle liste di censura (che li segnalava come risalenti ad anni precedenti) o in elenchi di film in vendita pubblicati sulle riviste corporative del 1914/1915, dovrebbero essere nella maggior parte dei casi titoli alternativi di film già identificati e presenti nella filmografia degli anni precedenti o titoli di film esteri importati e distribuiti in Italia da società di produzione nazionali. È tuttavia possibile che in qualche caso si tratti di film precedenti di cui le fonti d'epoca non hanno consentito una precisa datazione.

PRECEDENTI AL 1914:

Bella fioraia (La)
p.: S.A. Ambrosio, Torino
lg.o.: m. 162

Cinessino in Africa
p.: Cines, Roma

Fricot ne sa abbastanza
p.: S.A. Ambrosio, Torino
lg.o.: m. 110

Ritratto di bebè (Il)
p.: Superfilm, Napoli
v.c.: 7605 del 2.3.1915

PRECEDENTI AL 1915

Abbandona il marito e la bambina
p.: Cines, Roma
v.c.: 7692 del 2.3.1915

Amore e strategia
p.: Savoia Film, Torino
v.c.: 8281 del 29.3.1915

Anello (L')
p.: Savoia Film, Torino
v.c.: 9604 del 22.6.1915

Arma insidiosa
p.: S.A. Ambrosio, Torino
v.c.: 7693 del 2.3.1915

Arma misteriosa (L')
p.: Felsina Film, Bologna
v.c.: 8471 del 9.4.1915

Arma misteriosa (L')
p.: S.A. Ambrosio, Torino
v.c.: 7156 del 22.2.1915

Arsenio Dupin scappa ad Ancona
p.: Savoia Film, Torino
v.c.: 9297 del 14.6.1915

Avventure di Pinocchio (Le)
p.: S.A. Ambrosio, Torino
v.c.: 7923 del 5.3.1915

Avventure di uno chauffer (Le)
p.: Vay Film, Milano
v.c.: 7870 del 5.3.1915

Ballerina magliarda
p.: Savoia Film, Torino
v.c.: 9298 del 14.6.1915

Beoncelli vuole suicidarsi
p.: Cines, Roma
v.c.: 7439 del 25.2.1915

Bolle di sapone
p.: Milano Films, Milano
v.c.: 8157 del 29.3.1915

Buona vincita
p.: Itala Film, Torino
v.c.: 9146 del 29.5.1915

Calvario d'amore
p.: Cines, Roma
v.c.: 5342 del 18.11.1914

Cammino della morte (Il)
p.: Savoia Film, Torino
v.c.: 9901 del 22.6.1915

Cane accusatore (Il)
p.: Cines, Roma
v.c.: 5589 del 8.12.1914

Cane chauffer
p.: S.A. Ambrosio, Torino
v.c.: 6451 del 16.1.1915

Capriccio di un'ammalata
p.: S.A. Ambrosio, Torino
v.c.: 7729 del 2.3.1915

Casa tranquilla
p.: Milano Films, Milano
v.c.: 8253 del 29.3.1915

Chiudi la bocca Lulù
p.: S.A. Ambrosio, Torino
v.c.: 9520 del 22.6.1915

Cinema si vendica (Il)
p.: Savoia Film, Torino
v.c.: 9507 del 22.6.1915

Cocò dattilografa
p.: Helios Film, Velletri
v.c.: 10072 del 9.7.1915

Come Furbetti ottiene un impiego
p.: Latium Film, Torino
v.c.: 8313 del 29.3.1915

Confidente (Il)
p.: Itala Film, Torino
v.c.: 9305 del 14.6.1915

Cospiratori (I)
p.: Cines, Roma
v.c.: 5503 del 30.11.1914

Cuore di belva
p.: Cines, Roma
lg.o.: m. 728

Cuore di Esmeralda (Il)
p.: Savoia Film, Torino
v.c.: 9296 del 14.6.1915

Cura per i suoceri (Una)
p.: S.A. Ambrosio, Torino
v.c.: 5273 del 17.11.1914
lg.o.: m. 157

Debutto d'uno chauffer
p.: Cines, Roma
v.c.: 9722 del 22.6.1915

Diecimila chilometri per una lettera
p.: Latium Film, Roma
v.c.: 8575 del 17.4.1915

Dramma intimo
p.: S.A. Ambrosio, Torino
v.c.: 8028 del 29.3.1915

Due gobbi
p.: Milano Films, Milano
v.c.: 8637 del 21.4.1915

Due sergenti (I)
p.: S.A. Ambrosio, Torino
v.c.: 8154 del 25.3.1915

Due soldi di pepe
p.: Milano Films, Milano
v.c.: 8421 del 9.4.1915

Egli stesso vittima dei ladri
p.: Cines, Roma
v.c.: 6316 del 16.1.1915

"Ernani" (atto quarto)
p.: Fratelli Roatto, Venezia
v.c.: 8285 del 29.3.1915

"Ernani" (atto terzo)
p.: Fratelli Roatto, Venezia
v.c.: 8315 del 29.3.1915

Eroica riconoscenza
p.: Cines, Roma
v.c.: 6109 del 31.12.1914

"Favorita" (La)
p.: Fratelli Roatto, Venezia
v.c.: 8316 del 29.3.1915

Fazzoletto magico
p.: Latium Film, Roma
v.c.: 8303 del 9.4.1915

Felicità conquistata
p.: S.A. Ambrosio, Torino
v.c.: 7963 del 5.3.1915

Fine di un giuocatore (La)
p.: Italia Film, Torino
v.c.: 9339 del 14.6.1915

Fiori ed arte
p.: Italia Film, Roma
v.c.: 9519 del 22.6.1915

Forza dell'amore (La)
p.: Pasquali e C., Torino
v.c.: 5260 del 17.11.1914

Fra la vita e la morte
p.: Etruria Film, Firenze
v.c.: 9156 del 29.5.1915

Fra' Diavolo
p.: Savoia Film, Torino
v.c.: 9233 del 29.5.1915

Francesca da Rimini
p.: Cines, Roma
v.c.: 4763 del 16.10.1914

Fratello e sorella
p.: Leonardo Film, Torino
v.c.: 8424 del 17.4.1915

Funesta menzogna
p.: S.A. Ambrosio, Torino
v.c.: 9166 del 29.5.1915

Fuoco dal cielo (Il)
p.: Milano Films, Milano
v.c.: 7271 del 24.2.1915

Giaggioli
p.: Latium Film, Roma
v.c.: 7377 del 25.2.1915

Gigi lavora per tre
p.: Latium Film, Roma
v.c.: 8437 del 17.4.1915

Giornata di un uomo di cuore (La)
p.: Latium Film, Roma
v.c.: 8175 del 25.3.1915

Giorno fortunato per Martino (Un)
p.: Milano Films, Milano
v.c.: 9534 del 22.6.1915

Inutile sacrificio
p.: Milano Films, Milano
v.c.: 5888 26.12.1914

Ipnotismo criminale
p.: S.A. Ambrosio, Torino
lg.o.: m. 180

Lago maledetto
p.: Milano Films, Milano
v.c.: 9303 del 14.6.1915

Lotta fra il fuoco
p.: Savoia Film, Torino
v.c.: 8432 del 17.4.1915

Luogotenente Rose (Il)
p.: S.A. Ambrosio, Torino
v.c.: 8189 del 25.3.1915

Marco Visconti
p.: Italia Film, Torino
v.c.: 8275 del 29.3.1915

Marito tormentato
p.: Cines, Roma
v.c.: 9334 del 14.6.1915

Mistero del gran circolo (Il)
p.: S.A. Ambrosio, Torino
v.c.: 8180 del 25.3.1915

Montone a sei zampe (Il)
p.: S.A. Ambrosio, Torino
v.c.: 7512 del 26.2.1915

Morte di Edoardo III (La)
p.: Cines, Roma
v.c.: 5294 del 17.11.1914

Mucchio segreto dell'avaro (Il)
p.: Aquila Films, Torino
v.c.: 7763 del 2.3.1915

Nascondiglio poco comodo (Un)
p.: S.A. Ambrosio, Torino
v.c.: 8055 del 23.3.1915

Nella voragine
p.: Aquila Films, Torino
lg.o.: m. 484

Nuovo cameriere (Il)
p.: S.A. Ambrosio, Torino
v.c.: 9190 del 29.5.1915

Onore del Castigliano (L')
p.: Italia Film, Torino
lg.o.: m. 145

Onta nascosta (L')
p.: Psiche Films, Albano Laziale (Roma)
v.c.: 8295 del 29.3.1915

Ora solenne (L')
p.: Psiche Films, Albano Laziale (Roma)
v.c.: 9686 del 22.6.1915

Ossessione della suocera
p.: Cines, Roma
v.c.: 5634 del 8.12.1914

Padre irascibile (Un)
p.: Itala Film, Torino
v.c.: 7034 del 10.2.1915

Pampas
p.: Milano Films, Milano
v.c.: 8283 del 29.3.1915

Penne di pavone
p.: Savoia Film, Torino
v.c.: 9505 del 22.6.1915

Per la sua gioia
p.: Aquila Films, Torino
v.c.: 9162 del 29.5.1915

Perla maledetta (La)
p.: Aquila Films, Torino
v.c.: 7170 del 22.2.1915

Più forte dell'odio
p.: Lucarelli Film, Palermo
v.c.: 8697 del 1.5.1915

Porte bonheur
p.: S.A. Ambrosio, Torino
v.c.: 6176 del 21.12.1914

Prezzo della colpa (Il)
p.: Milano Films, Milano
v.c.: 9500 del 22.6.1915

Punizione di un bevitore (La)
p.: S.A. Ambrosio, Torino
v.c.: 7627 del 2.3.1915

Razzia di pregiudicati
p.: Cines, Roma
v.c.: 8036 del 23.3.1915

Redenzione del perdono
p.: Cines, Roma
v.c.: 4192 del 7.9.1914

Ritratto magico
p.: Aquila Films, Torino
v.c.: 7835 del 2.3.1915

Rivali
p.: Cines, Roma
v.c.: 7695 del 2.3.1915
lg.o.: m. 240

Rosa della mamma (La)
p.: Latium Film, Roma
v.c.: 8221 del 29.3.1915

Sacrificio
p.: Milano Films, Milano
v.c.: 5121 del 5.11.1914

San Paolo
p.: Cines, Roma
v.c.: 9547 del 22.6.1915

Sangue di zingara
p.: Etruria Film, Firenze
v.c.: 9164 del 29.5.1915

Sangue valdese
p.: Aquila Films, Torino
v.c.: 7912 del 5.3.1915

Sansone moderno
p.: Milano Films, Milano
v.c.: 8304 del 9.4.1915

Segreto di Montecarlo (Il)
p.: Trinacria Film, Catania
v.c.: 7721 del 2.3.1915

Signora Balena (La)
p.: Latium Film, Roma
v.c.: 8428 del 17.4.1915

Sogno di un tramonto d'oro
p.: Cines, Roma
v.c.: 7142 del 22.6.1915

Suo figlio
p.: Milano Films, Milano
v.c.: 8212 del 25.3.1915

Teresa Raquin
p.: Milano Films, Milano
v.c.: 9517 del 22.6.1915

Testamento scomparso (Il)
p.: Latium Film, Roma
v.c.: 8276 del 29.3.1915

Tragica scommessa
p.: Savoia Film, Torino
v.c.: 9518 del 22.6.1915

Tramonto di Maometto (Il)
p.: G. Lombardo, Napoli
v.c.: 8801 del 7.5.1915

"Traviata" (La)
p.: Fratelli Roatto, Venezia
v.c.: 8328 del 29.3.1915

Ubbriacone (L')
p.: S.A. Ambrosio, Torino
v.c.: 9511 del 22.6.1915

Ultimo dei Dauriac (L')
p.: S.A. Ambrosio, Torino
v.c.: 9554 del 22.6.1915

Uomo dallo stomaco di struzzo (L')
p.: Itala Film, Torino
v.c.: 7600 del 26.2.1915

Vendetta del perdono (La)
p.: Cines, Roma
v.c.: 6933 del 4.2.1915

Vendetta di pagliaccio
p.: Cines, Roma
v.c.: 5914 del 26.12.1914

Vita di Dallarme (La)
p.: Cines, Roma
v.c.: 6835 del 2.2.1915

Voto decisivo
p.: Latium Film, Roma
v.c.: 9763 del 22.6.1915

Nell'indice dei film e nell'indice dei nomi, i numeri di pagina seguiti da un asterisco si riferiscono al secondo volume (L-Z).

Indice dei film

Indice dei nomi

Gli autori

Aldo Bernardini (Vicenza, 1935). Critico e storico del cinema, dal 1960 per un decennio redattore capo del *Filmlexicon degli autori e delle opere*, negli ultimi vent'anni si è occupato di ricerche sul cinema italiano con particolare riguardo al cinema muto (tre volumi Laterza 1980-82) e dal 1987 come direttore dell'Archivio informatico del cinema italiano dell'ANICA. È anche autore di numerosi saggi e volumi monografici.

Vittorio Martinelli (Napoli, 1926) collabora da anni alle maggiori istituzioni cinematografiche europee, ha scritto innumerevoli saggi su riviste italiane ed estere. In collaborazione con Aldo Bernardini ha pubblicato *Il cinema italiano degli anni Venti, Francesca Bertini, Titanus, Leda Gys attrice, Roberto Roberti, direttore artistico,* con Sergio Germani, *Il cinema di Augusto Genina.*
Autore, per conto del Centro Sperimentale di Cinematografia, della filmografia ragionata del cinema muto italiano. Premio della cultura della Presidenza del Consiglio; Premio Diego Fabbri/L'Avvenire.